

أساليب ومضامين

المسرح الإسباني وأمريكي المعاصر

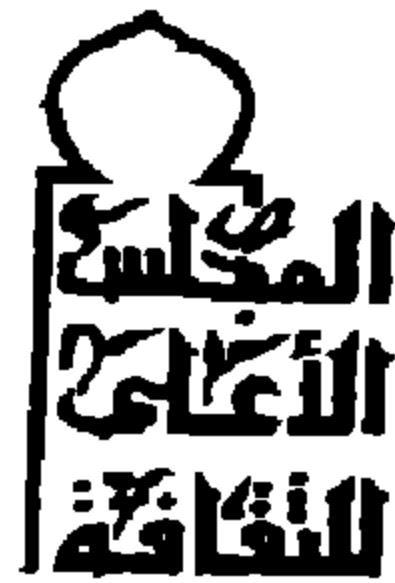


تأليف : كارولوس ميغيل سواريث راديو
ترجمة : نادية جمال الدين

المشروع القومي للترجمة

أساليب ومضامين
المسرح الإسباني وأمريكي المعاصر

تأليف : كارولوس ميغيل سواريث راديو
ترجمة : نادية جمال الدين



١٩٩٩

هذه الترجمة الكاملة لمجلد :

**TEMAS Y ESTILOS EN EL TEATRO HISPANOAMERICANO
CONTEMPORANEO**

**AUTOR:
CARLOS MIGUEL SUAREZ RADILLO**

ZARAGOZA, ED. LITHO ARTE, 1975

تقديم:

المسرح الاسبانوأمريكي والبحث عن الهوية:

يقول أكتايوباث ردا على سؤال حول هويته:

"هويتي؟ ان هويتي متغير مستمر. تنقل مستمر وهي تتغير تباعا. وقد تكون هذه التغييرات غير تعسفية بل وتخضع لمنطق ما. غير أن هذا المنطق غامض: من الصعب تمييزه بوضوح."

إن روح أي شعب وأفكاره وعواطفه تكون نتاج عملية تطور متلاحق انطلاقاً من أعماق جذوره. وعليه فإن التعبير عن تلك الروح والعواطف والأفكار عبر أي لون أدبي أو فني لا بد وأن يتأسس وينطلق من تلك الجذور للبحث من خلالها عن القيم الجوهرية للشخصية الحقيقية لذلك الشعب. وتمثل القيم المذكورة أمراً معقداً لكونها محصلة المساهمات العرقية والثقافية والفنية بكل جوانبها والتي تداخلت واندمجت في شخصية هذا الشعب على مر القرون.

وفي حالة الشعوب الاسبانوأمريكية فإن الجذور التي تتأسس عليها القيم الجوهرية لشخصيتها لا تعود إلى الانتماء للبلد في حد ذاته ولا المساهمة الاسبانية أو التي قدمت الجماعات العرقية التي امتزجت بتلك الشعوب على نطاق واسع وإنما لامتزاج تلك العوامل كلها في شخصية واحدة قامت تلك

الشعوب بإثرائها وتحديد ملامحها ليس عرقيا فقط ولكن ثقافيا وفنيا ونفسيا. على هذه الحقيقة تأسست رؤية غالية مفكري اسبانوأمریکا وخاصة الدول ذات التراث الحضاري العريق مثل المكسيك وجانبا من أمريكا الوسطى حيث بلغت حضارتا "الأثينك" و"ماياس" بصورة خاصة مستويات كبيرة من التقدم. فلنجد هؤلاء المفكرين يظهرون اهتماما كبيرا بتتبع جذورهم بحثا عن تلك "الروح الجماعية" التي وجهت النتاج الإبداعي في مختلف بلدان القارة في سائر المجالات من شعر وفن قصصي ومسرحي وفكر فلسفي. وقد أسهم هؤلاء المفكرين بشكل ملتزم في التعبير عن روح شعوبهم وتلمس ما يميز هذه الروح منذ منتصف القرن التاسع عشر أي منذ تحقق لشعوب القارة الاستقلال بعد ثلاثة قرون من الخضوع للحكم الاسباني. وقد رافق هذا الاستقلال السياسي محاولة لتحرر فكري لشعوب القارة وتطلعاتها للتعبير عن واقعها السياسي والاجتماعي والاقتصادي والديني مما اقتضى الرجوع إلى ماضي أمريكا الناطقة بالاسبانية القديم قبل الفتح إذ كانت لبعض شعوب القارة، ولا سيما المكسيك وبيرو، حضارة عريقة لم تستطع أن تثبت للحضارة الاسبانية الواقعة ولكنها تركت آثارها وبصماتها على الواقع الثقافي لهذه البلاد.

وبالعودة إلى نتاج مفكري أمريكا اللاتينية، يلفت نظرنا ذلك الإحساس المرهف والمهموم للوضع الإنساني الذي يمس ما هو أكثر خصوصية ومحلية ويمتد ليتجاوز القارة معلنا عن غزوه للمشاكل التي يعاني منها كل إنسان. من هنا كانت عالمية الأدب الاسبانوأمریکی، فنجد هذا الإحساس وقد • ترجم إلى أفكار وكلمات ملموسة وواقع حي عبر كل الألوان الأدبية من شعر ورواية ومسرح وقصة قصيرة ومقال ... إلخ. وباعتبار أن التراث ميراث للجميع وبأنه أسمى القوى الدافعة للمجتمع بشكل عام، نجد بلا شك أن

المسرح كفن ذي قاعدة جماهيرية، يمثل بشقيه التأثيري والتعبيري "الوسيلة الأقوى فاعلية التي يمكن استخدامها من أجل تيسير عملية تحول متمائل للعقول والأنظمة"^(١). ففي نفس الوقت الذي يفتح المسرح فيه مجالات الإدراك الألبى باللذة الإبداعية، فإنه يعلم العمل على الملأ وترجيح المجهود الفردي من أجل تحقيق الإنجاز الجماعي والاتصال الإنساني الذي يحدث تلاحماً اجتماعياً عبر الاتصال بالجمهور والحوار الروحي مع جموع المشاهدين المجهولين. ولا يكون لهذا الاتصال قيمة إيجابية إلا عندما يسلط بتقاول نشط الضوء على واقع المجتمع أو كما يؤكد (أندريس مالرو) عندما لا يكون هدفه الأساسي تقديم أعمالاً نقرأها بل أعمالاً تساعدنا على الحياة أو على الأقل تعطينا فكرة عن تلك الحياة الملموسة التي تفور من حولنا. لهذه الحقيقة كان الكتاب المسرحيون الإسبانوأمريكيون أوفياء فقد كانت الأحداث التاريخية لشعوبهم والأحداث الجارية المأساوية للغاية، وما زالت، المداد الذي لا ينضب لأقلامهم.

وقد تنبه هؤلاء الكتاب إلى أنه للتعبير عن ذاتهم فإنه "لابد لهم من تحديد هويتهم أمام من يقرؤون أعمالهم كما لو كان الأمر يمسهم"^(٢)، لذلك نجد أن المسرح الإسبانوأمريكي يمثل -ابتداءً من النصف الثاني من القرن التاسع عشر حتى يومنا هذا- وسيلة التعبير لاشكالية قومية وقارية عبر شخصيات وأحداث قومية هدفها موجه نحو إمكانية البحث عن خصوصيتها وإعادة خلق واقعها تاركة بذلك شهادة صادقة على العصر.

^(١) Suárez Radillo, Carlos Miguel, Lo social en el teatro hispanoamericano siglo XX, Historia y crítica. Venezuela, 1973. Ed, Equinoccio, p.373.

^(٢) Solórzano, Carlos, Teatro latinoamericano del siglo XX, Buenos Aires, 1961. Nueva visión, p.9.

ولمصاحبة هؤلاء الكتاب في رحلتهم الخاصة بالبحث عن الذاتية
الاسبانوأمريكية يجب علينا إعطاء رؤية شاملة لتلك العملية عبر تتبع تطور
العمل المسرحي الاسبانوأمريكي منذ عصور ما قبل الفتح الاسباني وحتى
أيامنا. وعليه سوف نستعرض واقع تلك الشعوب التي تحولت إلى مستعمرات
اسبانية ثم التعطش من جانبها للاستقلال السياسي والرغبة في خلق مجتمعات
ديمقراطية ثم الانتهاء إلى فشل محاولات تشكيل مجتمعات كاملة. كل هذه
الخطوات كان لها انعكاساتها على المسرح الذي كرس لعرض الاهتمامات
الاجتماعية والسياسية والدينية والأخلاقية لشعوب المنطقة انطلاقاً من قول
(البيردي) ALBERDI: "يجب على فلسفتنا أن تتبع من احتياجاتنا"^(٣).

المسرح الاسبانوأمريكي قبل الفتح الاسباني:

إذا ما عدنا إلى تلك الفترة من تاريخ أمريكا الهندية نجد أن المؤرخين
والمبشرين الأسبان يحدثونا عن نشاط مسرحي للناهاوالت في المكسيك
والماياس في أمريكا الوسطى تمثل في الرقص والغناء التمثيل الصامت الذي
كان يعبر به السكان الأصليون عن الاحتفال بأهم الأحداث في حياتهم مثل
تجديد الآلهة والابتهاال والصلاة من أجل وفرة المحاصيل الزراعية والسعادة
في الدنيا ... إلخ. لم يتم العثور على نص مسرحي كامل لتلك الأنشطة وإنما
على بعض النصوص القصيرة ولكنها هامة لقيامها بإعطاء فكرة عن المسرح
في المجتمع الهندي الأمريكي قبل الفتح، كما عثر بعد الفتح على بعض
النصوص المسرحية التي كانت قد تأثرت بالاتصال المسرحي إلا أن جذورها
تعود إلى قبل الإكتشاف. نذكر من تلك الأعمال الدرامية "رابينال اتشي"
RABINAL ACHI وهي مسرحية تصاحبها الموسيقى وهي من أربعة

^(٣) Alberdi, Juan Bautista, Pensamiento positivo latinoamericano, 2 Vols.,
Caracas, 1980, Biblioteca Ayacucho. Tomo 1, P.6.

فصول وكانت تتناقل عن طريق الحفظ حتى قام أحد الممثلين عام ١٨٥٠ وهو الهندي الأمريكي "بارتولوثير" BARTOLO ZIZ بإملاء نصها على رئيس الدير "براسور" BRASSEUR الذي قام بترجمة النص من لغة الكيتشييه الهندية إلى الفرنسية. وتحملنا المسرحية المذكورة إلى عالم يجهله الغربيون، عالم خاص بشعوب ذات صفات إنسانية سامية تتجسد في شخصياتها التي تظهر شجاعة في مواجهة الموت. بطل هذه المسرحية "رايينال" محارب كيتشييه يتمتع بخصال أخلاقية قيادية منها: الشجاعة والحكمة والنضج واحترام ويقدير الغير ... إلخ.

أما بالنسبة لحضارة "الإنكا" في البيرو، فقد جاء في "الروايات الملكية" التي كتبها "جارتيلاسو ديه لا فيجا" GARCILASO DE LA VEGA ذكر أعمال تراجية وكوميديّة من تأليف فلاسفة الإمبراطورية والتي كانوا يعرضونها امام الإمبراطور وبلاطه. كانت مواضيعها تدور حول الأحداث الهامة وقصص النبلاء التي كانت تتخللها الأقوال المأثورة والحكم وكذلك النكات التي كان مسموح بها في ذلك الوقت. وقد أمكن عبر تلك الأعمال التوقف على العادات والتقاليد والمعاملات والنظام الاجتماعي والسياسي والحياة الفكرية والأحداث التاريخية لنظام الإنكا والتي كانت تقدم بإعتزاز شديد من جانب مؤلفها "الإنكا" والذي يصل به الاعتزاز بقومه إلى حد مقارنة حضارة وعزة ملوكه بنظيرتها في روما واليونان. وتمثل الأعمال المذكورة للإنكا أهمية خاصة في تاريخ أدب إسبانو أمريكا حيث برز فيها عنصر بشري جديد تماما هو "المولد" وهو الشخص الذي تمتزج في عروقه الدماء الأوربية والأمريكية.

المسرح الاسباني وأمريكي في ظل الفتح الاسباني:

بدأ النشاط المسرحي في ظل الفتح الاسباني في الانتشار منذ السنوات الأولى منه، فقد استغل المبشرون الأسبان المسرح كوسيلة لنشر المسيحية في البلاد المفتوحة بيد أن هذا المسرح لم يكن أوروبياً خالصاً بل امتزج بالتقاليد الموروثة عن الشعوب الهندية القديمة، لذا كانت الأشكال الدرامية الأولى في المستعمرات ذات صبغة دينية^(٤). فبدأ نشاط المسرح التبشيري في المكسيك بعد الفتح بعام أما في "بيرو" فبدأ بعد الفتح مباشرة أو على الأقل بدءاً من عام ١٥٤٦. وقد مثل المسرح التبشيري بؤرة النشاط المسرحي خلال فترة الفتح الاسباني، ليس لزرعه نصوص غريبة في قلب المسرح الهندي القديم. بل لإحداثه امتزاج كامل. وهكذا أوفى المسرح التبشيري بمهمتين تقليديتين دراميتين إحداهما أوروبية (من حيث الموضوع والهدف) والأخرى هندية أصلية (من حيث الشكل الذي كان ينفذ به العمل المسرحي واللغة). وانبثق عن التزاوج بين الثقافتين المسرح المولد ولكن ليس على قدم المساواة وإنما كانت إحدى الثقافتين تستغل الأخرى لإخضاعها لسيطرتها، وسرعان ما انتشر المسرح واكتسب شعبية بين السكان الأصليين. ولكن هذا المسرح لم يصلنا منه سوى القليل مثل مسرحية "المحاكمة الأخيرة" الدينية للكاتب (فواي أندريس ديه أولموس ١٥٠٠-١٥٧١) و "عبادة الملوك" المكتوبتين والمعروضتين بلغة الماهوالت والأنتيك.

بعد اجتياز مرحلة التبشير بالمسيحية، استمر المسرح التبشيري ممثلاً للفلكلور حتى أيامنا. كما استمرت الأعمال المسرحية الدينية البحتة ولكنها اكتسبت صبغة تعليمية وابتعدت عن اتصالها بعالم السكان الأصليين وذلك

(٤) مثل الاحتفال بعيد القربان وبأحداث اجتماعية وسياسية كقدوم نائب جديد للملك أو

تنصيب أسقف... إلخ

على يد اليسوعيين الذين قدموا إلى أمريكا في النصف الثاني من القرن السادس عشر أولاً في بيرو (١٥٦٨) ثم في المكسيك (١٥٧٢) وبدأوا عروضهم باللغة اللاتينية ثم القشتالية (الاسبانية) وذلك في المدارس التي أنشأها الرهبان وكانت الأعمال المسرحية تركز على مواضيع دينية أو أخلاقية نذكر منها "القصة الرمزية للمسيح الدجال" التي عرضت في ليما عام (١٥٩٩) و "انتصار القديسين" التي عرضت خلال الأسبوع المسرحي لليسوعيين عام (١٥٧٨) في المكسيك. ولكن سرعان ما سقط هذا المسرح ضحية للسأم نتيجة إلتزامه بخط تعليمي ديني بعيداً عن أي أصالة فنية مما أدى إلى بزوغ المسرح الكريوي CRIOLLO الذي يعتبر مسرح عهد الحكم الاسباني عن حق. كان بزوغه لغرض الترفيه أو إعطاء القدوة الأخلاقية التي تتمتع بها الطبقة الحاكمة. وقد اتسمت العروض الأولى (وهي من تأليف أبناء المهجرين الأوربيين في البلاد) بالأنماط الاسبانية ثم قام بها بعد ذلك كتاب محليون مثل "فرناندو جونثاليث ديه اسلانا" FERNANDO GONZALEZ DE ESLAVA (١٥٣٤-١٦٠١) وهو اسباني جاء إلى المكسيك وهو في الرابعة والعشرين من عمره وتحول إلى قس وكان ينظم الشعر ويكتب للمسرح بروح أصلية مرتبطه ببيئته" ومن أعماله "مهزلة بين وغدين" التي استسقى موضوعها من التراث الاسباني وأعدت بما يتفق وبيئة المستعمرة وكان يغلب على مسرحه الشعر أكثر من الدراما.

ومن الكتاب المسرحيين الكريويوس نذكر أيضاً "كريستوبال ديه بيرينا" CRISTOBAL DE LLERENA (١٥٤٠-١٦١٠) الذي كان مسرحه تهكماً وسخرية من سوء الحكم والفساد الذين كانا يسودان سانتودونجو. وهكذا بدأ التعبير المسرحي عن التمرد الذي كان يسود المجتمع تحت الحكم الاسباني الاستعماري. أما أهم الكتاب المسرحيين في تلك الفترة فهو

المكسيكي "خوان رويث ديه أالركون" JUAN RUIZ DE ALARCON (١٥٨٠-١٦٣٩) الذي عرضت مسرحياته بأكمها في اسبانيا. كان مسرحه مفاجئة حقيقية واعتبر "الثوري الذي أخرج المسرح المسرح الأسباني من الرتابة التي كانت تهدد بنهايته"^(٥). نذكر من أعماله "للحوائط آذان" و "كسب الأصدقاء" و "الحقيقة المريبة" ... إلخ. ومع (أالركون) حقق المسرح الاسبانوأمريكي تطورا كبيرا وذلك بإنشاء فرقة مسرحية متجولة ومسارح ثابتة في المكسيك عام (١٥٩٧) وبيرو (١٥٩٨). نذكر أيضا شخصية الراهبة (خوانا اينيس ديه لاکروث JUANNA INÉS DE LA CRUZ (١٦٥١-١٦٩٥) التي ألقت مسرحيتين هزليتين وثلاث قطع مسرحية دينية.

أزمة المستعمرات والحركات الاستقلالية وآثارها على المسرح الاسبانوأمريكي

بدأت المشاكل الداخلية والخارجية تعصف بالمستعمرات. وإذا كانت اسبانيا قد استطاعت المحافظة على مستعمراتها سياسياً فإن ذلك لا عني عدم وجود قوى نشطة كانت تقاوم الحضارة الوافدة. وهكذا ومع نهاية القرن الثامن عشر اشتدت الصراعات الداخلية الذي غنتها عوامل قاطعة منها البعد المكاني الذي كان يفصل بين اسبانيا ومستعمراتها وصعوبة الإتصال بين الأقاليم الشاسعة وتعددية تطبيق القوانين الإسبانية في المستعمرات واختلاط الأجناس وعزلة المنطق الريفية واختلاف أشكال ومستويات الحياة الاجتماعية وتمركز الأقلية البارزة في تجمعات مدنية متأثرة وفساد بعض الحكام بالإضافة إلى أن اسبانيا كانت تعاني من تغيير مصيري، فقد أمر الملك كارلوس الثالث بطرد اليسوعيين من اسبانيا

^(٥) Bellini, guiseppe, Historia de la literatura hispanoamericana.

Madrid 1985, Ed. Castalia p. 172.

ومستعمراتها لاعتبارهم عثرة في طريق التقدم مما أدى إلى تحولهم إلى معارضين لاسبانيا ونظام حكمها. كان لهذا أثره الهام في ظهور أعمال مسرحية تدافع عن الدين المسيحي وأخرى شعرية تشيد بالعالم الجديد (أمريكا المكتشفة) وأعمال تاريخية وأخرى عن الأجناس المتعددة في اسبانوأمریکا ولغاتها قام بتأليفها اليسوعيون الأمريكيون الأسبان الذين طردوا إلى إيطاليا. وقد ساهم ذلك في جذب إنتباه أوربا نحو أمريكا اللاتينية.

لكن شخصية أمريكا اللاتينية بدأت في البروز مع الأزمة التي هددت العلاقات بين اسبانيا ومستعمراتها في أواخر القرن الثامن عشر إذ قويت الحركات المناهية بالإستقلال لا سيما بعد غزو نابليون لاسبانيا وخلع ملكها. فقد ساد الإضطراب أنحاء أمريكا الاسبانية وقامت صراعات بين الكريويوس والأسبان الغازين والذين كانوا يتولون الحكم ثم جاء بعدها تمرد السود هذا بالإضافة إلى تأثير الثورة الفرنسية وفكرها بشكل عام وأفكار فولتير وروسو مونتسكيو بشكل خاص والتي كانت تحلق وقتئذ في سماء أمريكا اللاتينية والتي أدت إلى تقوية الحركات المناهية بالإستقلال والمساواة. أدى ذلك إلى اشتعال الإنتقادات والتحديات بالحكم الإسباني وسرعان ما بدأت الحركات الإستقلالية في فنزويلا عام ١٨٠٦ و أعلن ما بين أعوام ١٨٠٦ ، ١٨١٣ إستقلال المستعمرات الاسبانية ما عدا (بيرو) و(كوبا) و(بورتوريكو). ولكن بسقوط نابليون بدأت صحوة الإمبراطورية الاسبانية مما أدى إلى إستئناف الصراع من أجل الإستقلال بزعامة بوليفار وظهرت عامي ١٨٢١ و ١٨٢٤ الدول المستقلة. ولكن هذا الإستقلال لم يفلح في حل الأزمة ولا في إقرار نظم الديمقراطية، إذ سرعان ما تحول أبطال التحرير إلى حكام مستبدين . وقد تركت هذه الظروف آثارها على الحياة الثقافية التي ورثت كثيراً من مظاهر التخلف الخاصة بالفترة

الإستعمارية السابقة. أما الأقلية المثقفة والتي ظهر تأثيرها بثقافات دول مثل فرنسا وإنجلترا والولايات المتحدة ، فقد كان لها تأثير كبير في دول أمريكا اللاتينية بجانب تأثير المفكرين الأسبان اللاجئين إليها . فنجد أن هؤلاء المفكرين ، بعد فترة يمكن أن نطلق عليها فترة "التأمل" قد حاولوا التحرر من ذاتيتهم الوافدة من صورتهم كمستعمرين وخاضعين بتلمس الأصالة في النزعة الإقليمية التي أرادوا أن تميزهم عن الثقافة الأوروبية . وذلك بعد فترة سادت في القرن التاسع عشر من محاولات "أوروبية" أمريكا اللاتينية . ثم يأتي القرن العشرين محاولاً تأكيد إتجاه المثقفين الى إبراز هذا الإتجاه القومي "سواء في الحياة السياسية أو الفكرية".

المسرح الاسبانوأمریکی فی القرن العشرين والمحاولة الواعية لخلق مسرح قومي :

برز في القرن العشرين إتجاه المثقفين الى إبراز الجانب "القومي" . وإذا كان الإهتمام به في القرن السابق من جانب القلة المثقفة فقد أصبح في القرن العشرين القضية الأولى لغالبية المثقفين الذين ربما يكونوا قد إستمدوا شعارهم من كلمات المفكر الكبير "مارتِي JOSÉ MARTI" التي تقول "إن الحاكم الجيد في أمريكا (اللاتينية) ليس من يكون على علم بكيفية الحكم بألمانيا أو فرنسا وإنما الذي يدرك الأسس التي يحكم بها بلاده"^(٦) لقد شعر غالبية المثقفين الاسبانوأمریکیين في القرن السابق بهذا الواجب القومي وبضرورة خلق نظام إنساني للتوجيه الأخلاقي . وكان أبرز هؤلاء المثقفين الملتزمين الفنزويلي (أندريس بيلو ANDRÉS BELLO (١٧٨١ -

^(٦) Rengifo , Cesar. Cit.en Lo social en el teatro hispanoamericano p.

١٨٦٥) * و الإكوادورى (خوان مونتالبو JUAN MONTALBO
١٨٣٢ - ١٨٨٩) والأوروغواى (خوسيه أنريكيه رودو JOSÉ
١٨٧١ - ١٩١٧) ENRIQUE RODÓ الذين كان لهم أعظم التأثير على
مفكرى القرن العشرين.

وفيما يتعلق بالمشرح فإنه لم يتميز بغزارة إنتاجه كما هو الحال فى
الشعر والرواية حتى القرن التاسع عشر وذلك لكونه أستمر حتى بعد
الإستقلال فى دوره كمكان هام لاجتماع الطبقة الأرستوقراطية والطبقة
المتوسطة التى كانت تفضل الأعمال الأجنبية. ولكن على الرغم من قلة
رواده إلا أنه ظل وفيأ فوجد المسرح القومى فى المكسيك وليما لم يختف
تماماً كما ظهر فى المكسيك المسرح الرومانى والتاريخى "فرناندو كالديرون
FERNANDO CALDERÓN" فى (ليما) المسرح التعليمى
والهجائى "فيليبه باردو إى الياجا FELIPE PARDO Y
ALIAGA" الخ. أما فى الأرجنتين فقد برزت "بوينوس أيريس" منذ
عام ١٨٧٠ بمسرحها الشعبى بجانب إستمرار الأعمال الأجنبية والأوبرالية
التى كان لها تأثيرها فى أعمال بعض الكتاب الأرجنتينيين فى أوائل القرن
العشرين مثل (دانوشيو) و (بيراند يلو) ومسرحيات (الكوميدى فرانسيز)
ولكنها كانت محدودة حتى تجددت مع القرن العشرين الدعوة الى خلق مسرح
قومى وذلك فى الفترة التى كان المسرح الواقعى لـ (أبسن) يمارس تأثيره
القوي على كتاب أمريكا اللاتينية.

ومع مقدم عام ١٩٣٠ يبرز المسرح الذى يطرح قضايا قومية فى
مواجهة المسرح التجارى وكان لهذا تأثيره فى ظهور مسرح "يكشف وي طرح

* الإكوادورى (خوان مونتالبو JUAN MONTABO ١٨٣٢ - ١٨٨٩)

المشاكل والمظالم والبحث عن حلول لها^(٧) وهكذا نجد أن المهمة الرئيسية التي كرس لها أقلام غالبية الكتاب المسرحيين الاسبانوأمريكيين في القرن العشرين هي البحث عن العالمية التي لا يمكن تحقيقها إلا إنطلاقاً من الإنسان ذاته ومن واقعه.

ولهذا كانت نقطة الإنطلاق هي: الأمة. وكذلك التعبير عن شعورهم بالبحث عن ذلك الذي يصل الروح القومية بالعالمية ولكن داخل قوالب ذاتية لان "الروح القومية لأي أمة أو بلد تصمد وتتغلب على كل الصعاب طالما كانت قوية وخلقة"^(٨)، أو بمعنى آخر كانت مهمة هؤلاء الكتاب هي "المساهمة بأعمالهم في تقوية وتطوير هذه الروح"^(٩).

وبجولة بين مسارح بعض المؤلفين الاسبانوأمريكيين يمكننا التعرف على أهم القوالب والمضامين المسرحية التي سادت في بداية ومنتصف القرون العشرين.

الصدام بين الأصالة والحداثة في مسرح الأوروغواي :

لعل أبرز مؤلف مسرحي يمثل هذا الإتجاه هو (فلورينثيو سانتشيث FLORENCIO SÁNCHEZ) الذي عبر في مسرحه عن الصدام بين الثقافة الجديدة الوافدة والتقاليد القديمة وبهذا يكون أول من طرحوا - بلغة مسرحية - أزمة الصدام بين الأصالة والحداثة. يتضح هذا جلياً في مسرحيته "ولدى الدكتور" (١٩٠٣) التي تطرح المشكلة التي بلا حل بين الشباب

^(٧)Suárez Radillo. Carlos Miguel , Teatro Selecto hispanoamericano contemporáneo. antología. Madrid 1971Escelicer. Tomo I, P. 18

^(٨) Rengifo, César. Cit. en Lo social en el teatro hispanoamericano P.183.

^(٩) نفس المرجع السابق ص. ١٨٩

والشيوخ وبين ثقافة الآباء والأجيال الحديثة والتي يمثلها "الدكتور" وهو ابن مزارع كريويو تعلم في جامعة ويرغب في تحطيم التقاليد القديمة والبالية في رأيه والممثلة في أهل بلده الكريويوس . يلقي المؤلف الضوء في المسرحية المذكورة على الثقافة اللاتينية الجديدة المناهضة للنظام التقليدي . ويواصل طرحه للصراع بين "الجديد" و"القديم" في مسرحيته "لاجرينجا" (وهو لقب إحتقار يطلق في أمريكا اللاتينية على غير الناطقين بالاسبانية) والتي تعبر عن التناقض بين عائلة إيطالية مهاجرة في الأرجنتين تستعبد نفسها من أجل جمع المال في مواجهة الحياة الميسورة لدون (كتاليثيو) الكريويو العجوز الذي إستولت العائلة المذكورة على أرضه. وهكذا يركز (فلورينثيو سانتشيث) إنطباعاته على شخصية بلاده ومشاكلها. ومن هنا يمثل مسرحه المرحلة الأولى لطرح المشاكل القومية على المسرح.

وننتقل الى المكسيك حيث كان ظهور أول مسرح قومي أصيل عبر جماعة المعاصرون التي تضم في أغلبها الشعراء المكسيكيين الذين إستقطبهم المسرح والذين أنشأوا عام ١٩٢٨ مسرح أوليسيس لتقديم المسرحيات المكسيكية. من أهم مؤلفي هذه الجماعة نذكر (ثيليسنتو جوروستيثا CELESTINO GOROSTIZA ١٩٠٤ - ١٩٦٧) الذي طرح مشكلة التفرقة العنصرية في أمريكا اللاتينية في مسرحية "لون بشرتنا"^(١٠) ، وتاريخ الفتح الأسباني للمكسيك في "لامالينتشييه" (وهو اسم امرأة هندية كانت تعد رمزا للخيانة إذ كانت عشيقة (كورتيس) الفاتح الأسباني للمكسيك

(١٠) ترجم هذه المسرحية محمود فكرى عبدالسميع وراجعها وقدم لها د. الطاهر مكي ونشرت في سلسلة من المسرح العالمي. الكويت ١٩٨٧ العدد ٢١٩

وعاونه في فتح بلاده^(١١) ويمائله في اتجاهه ميكسيكي آخر هو "رودولفو اوسيجلي RODOLFO USIGLI" (١٩٠٥ - ١٩٨٠) الذي كان مسرحه نقداً سياسياً وإجتماعياً لأوضاع بلاده. من أهم مسرحياته "البهلوان" (١٩٣٧) التي يؤكد فيها أن الدور الأساسي للمؤلف المبدع إزاء هذا العالم الذي نعيش فيه أن يغذي بأعماله الأمل في أن الصورة التي يرسمها للأوضاع الإنسانية بصراعتها وبؤسها وبقوة تكرارها برؤية كلاسيكية وعالمية، يمكن نقلها وإعادةها إلى طبيعتها الحية. نذكر أيضاً المؤلفة ماروخا بيلالتا MARUJA VILALTA ١٩٣٢ التي تدين في مسرحيتها الحرب وكل ما يحد من حرية الإنسان ومحاولة تشيئته عبر الميكنة ففي مسرحيتها "رقم ٩" (١٩٦٧) تطرح مشكلة الحرية والخضوع والعاطفة والتخلي لدى الإنسان المعاصر. وتطلق صرخة في النهاية من أجل ضرورة إنقاذ الأطفال من تلك اللعبة التي يمارسها الكبار.

وتتقد ماروخا بشدة الأثانية في الإنسان وخاصة في بعض الطبقات الإجتماعية التي لا تشعر ولا تتأثر بعذابات الآخرين. ونجد أن مسرحها يعبر عن حب عظيم للإنسان وقيمه الأساسية. ويتجلى حبها للإنسان المحبط بسبب النظم الظالمة والمستبدة في مسرحيتها "بلد سعيد" (١٩٦٤) كما تجسد فيها حبها للإنسان الذي يتطلع إلى أفضل ما عنده ولو على حساب تضحيات كبيرة وفي النهاية تدعو إلى نبذ الخلافات وتقريب المسافات بين الإنسان وأخيه الإنسان. وننتقل إلى فنزويلا وأعمال أبرز الكتاب المسرحيين وهو ثيسر رينخيفو CESAR RENGIFO الذي يمكن تقسيم إنتاجه المسرحي

^(١١) اكتسبت كلمة مالنتشي Malinche على مر السنوات مدلولاً لغوياً خاصاً يمكن التعرف عليه في كتاب أوكتابيوباث "مناهة الوحدة" من ترجمتي عن دار نشر سعاد الصباح ج.م.ع ١٩٩٢.

الخصب الى ثلاث مراحل. الأول مسرحياته التاريخية التي طرح فيها تاريخ فنزويلا منذ الصراع بين أهل البلاد الأصليين والغزاة الأسبان حتى أيامنا الحالية مركزة على مراحل الصراع السياسية والإجتماعي في مسرحية كرايو أو "المنتصر" (١٩٤٧) والثانية مسرحية "أوبيثينيا" (١٩٥٨) التي يعالج فيها مشكلة إستغلال الإنسان في صيد اللؤلؤ في جزيرة كوباجوا في السنوات الأخيرة من الفتح الأسباني، أما مرحلته الثالثة فهي تتعرض للسنوات السابقة مباشرة لحرب الإستقلال والسنوات الأولى منها وذلك في أعمال ثلاثة هي "حبل من ضباب" (١٩٥٤) والتي تدور أحداثها بين أعوام (١٧٨٠ - ١٨٠٦) والتي تصف في قالب واقعي ونفسي ورمزي قصة قاتل محكوم عليه بالإعدام يقبل العمل كجلاد في سجن سياسي. ويرمز عمله كجلاد إلى "التفتت المتماثل لنظام إستعماري قائم على خنق الآمال في التطلمات الإستقلالية للبلد الوليد"^(١٢) ترمز المسرحية الى التنديد بموقف الحاكمين تجاه المحكومين بتحويلهم الى أدوات سلبية ومسالمة لتحقيق أطماعهم أما مسرحيته "مانويلوتيه" (١٩٥٢) فهي غزو للواقع السياسي الإجتماعي العام (١٨١٤) في فنزويلا وكذلك مسرحيته "ماريا روساريونابا" (١٩٦٤) التي تحكي محاكمة البطلة التي يحمل عنوان المسرحية أسمها والمتهمة بمعاونة ابنها في التمرد ضد النظام الإستعماري.

من أبرز أعمال (رينخيفو) التي تتناول مرحلة الحروب الأهلية ثلاثية "لوحة الحرب الفيدرالية" التي تتضمن مسرحيات "رجل يدعى أنكيل ثامورا" (١٩٥٦) و"رجال الأغاني المرة" (١٩٥٩) و"ماخلفته العاصفة" (١٩٥٧).

^(١٢) El Mundo , 6 de Junio 1958. Cit, en Teatro selecto. Tomo III . P.410.

وبالرغم من أن كل عمل من هذه الأعمال مستقل بذاته إلا أنها مجتمعة ترسم صورة البطل (أثكيل ثامورا) وهو الشخصية الرئيسية في هذه الأعمال الثلاثة والتي لا تظهر في العرض. أما موضوع الثلاثية فهو معارضة القوات المسلحة الحكومية لتمرّد (ثامورا) والذي يعنى إنتصاره وصول طبقات الشعب الى الحكم. ويطرح (رينخيفو) فى ثلاثيته أيضاً موضوعاً غاية فى الأهمية وهو الغاء الرق والذي كان حسب رأيه، لأسباب إقتصادية بحثة.

إن أهم ما يميز مسرح (رينخيفو) التاريخى هو محاولته الدائبة إعادة تحقيق خصوصية بلاده عن طريق تاريخها الذاتى أى جعل الماضى حاضراً ليثبت بذلك صورة ماضى بلاده حتى يحتفظ العالم بذكره وليحدد وينقذ معالم الزمان والمكان الذين قدر له أن يعيشهما.

طرح (رينخيفو) أيضاً فى مسرحه قضية الطوائف المهمشة أو المنبوذة فى عمل مثل "أسمال هذه الليلة" و"سوناتا الفجر" (١٩٥٤) اللتان تمثلان صرخة ضد الإستسلام والحاجة الى مشاركة الجميع لإيجاد حلول للمشاكل الجماعية فى مواجهة روح السلبية والفردية التى تشكل نظام وسلوك الطوائف المهمشة نتيجة عدم وضوح الرؤية والوعى بمشاكلهم.

من القضايا التى طرحها أيضاً (رينخيفو) فى مسرحه مسألة إستغلال الإنسان كما نرى فى "حسن طالع تشاطررا" (١٩٦٢) والتى تتعرض لمسألة إستغلال الإنسان حتى بعد موته. كذلك كوميديته الساخرة "حفل المحتضرين" (١٩٦٦) والتى يسخر فيها من إنهيار بعض القيم الأخلاقية والإنسانية.

تناول أيضاً موضوع البترول والذي يعد مصدراً حيوياً وهاماً لبلاده والذي طرح لأول مرة على المسرح تحت عنوان "رياح الجنوب الصفراء" (١٩٥٤) التى يشير فيها الى أن وجود البترول لم يعمل على تحسين أحوال البلاد بل إزداد الفقراء فقراً بينما تضاعفت ثروات الشركات الأجنبية

التي تقوم باستخراجه وتناول نفس الموضوع أيضاً في مسرحية "الأبراج والرياح" (١٩٧٠) ولكن داخل قالب تاريخي.

وننتقل الى مسرح (بويرتوريكو) والذي بلغ أوجه في عام (١٩٤٠) بإنشاء فرقة (آريتو) كأول نشاط من أجل تأكيد وجود مسرح أصيل ذي طابع قومي. وقد ساهم في إكمال هذا المسرح المجهودات التي قدمتها مؤسسات ثقافية هامة مثل "المجمع الأدبي البويرتوريكي" و"المسرح الجامعي" و"معهد الثقافة البويرتوريكي" مع بداية عام (١٩٥٨) وقد بدأ المعهد المذكور في إقامة المهرجانات المسرحية بتشجيع من المؤلف فرانشيسكو آريبي Francisco Arrivi وكانت تقدم كل عام ما لا يقل عن خمس مسرحيات لكتاب بويرتوريكيين وعرض للباليه لممثلين محليين، وقد أتاحت تلك العروض المسرحية الفرصة لعدد لا حصر له من المؤلفين لتقديم أعمالهم الى الجمهور منهم (ريتشاني أجريت Rechani Agrait) مؤلف "صاحب السيادة" و "ما اسم هذه الزهرة ؟" و "كل البابل تصدح" والمؤلف فرانشيسكو سييرا برديثا Francisco Sierra Berdecia صاحب مسرحية "الليلة يلعب الجوكر" و(امليو بيلبال Emilio S. Belaval) صاحب "سماء ساقطة" و "مزرعة الرياح الأربعة" و "الحياة" و "إمرأة داهية أو الحب" والكاتب (خيرالد بول مارين Gerald Paul Marin) صاحب "كان الليل في البداية هادئاً" و(إدموندو ريبيرا الباريت Edmundo Rivera Alvarez) مؤلف "السماء إستسلمت عند الفجر" و(مانويل مينديث بايستير Manuel Méndez Ballester) (١٩٠٩) الروائي والكاتب المسرحي المتميز الذي إتبع، منذ نشر قصته الأولى "جزيرة عتية" (١٩٣٧)، خطاً فكرياً يعكس إهتمامه بالتحليل العميق لتطور بلاده ومستقبلها عبر التحولات الاقتصادية والاجتماعية خلال الفترة الأخيرة. يمثل إنتاجه المسرحي المظاهر المتجددة

لهذا التطور وذلك من خلال أربع مسرحيات محددة هي "صيحة الأخاديد" (١٩٣٨) والتي تطرح أزمة صغار ملاك الأراضي والمتوسطين منهم أمام غزو كبار الملاك. والثانية "الوقت الضائع" (١٩٤٠) والتي تتدد بأزمة الأسرة الريفية في البلاد والتي يطلق عليها في بويرتوريكو كلمة "خيبارا" وهي أزمة نتيجة نظام إقتصادي لا يعبأ بمشاكلهم كمزارعين والثالثة "المفترق" (١٩٥٨) التي تتناول في قالب إجتماعي ونفسي قضية المهاجر البويرتوريكي الغارق في ماديات العاصمة الأمريكية. والرابعة مسرحيته النقدية الساخرة "مرحباً دون جوييتو" التي حققت نجاحاً كبيراً لدى عرضها عام (١٩٦٥) وقدم "بايستير" للمسرح أيضاً أعمالاً ساخرة منها "فلتحي النساء" (١٩٦٥) التي تعبر عن عزة المرأة في بلاده.

بهذا العرض الموجز لمضمون وشكل المسرح الاسباني وأمريكي في القرن العشرين طرحنا مسألة هامة تلفت النظر لهذا المسرح وهي الإلتزام القومي والإجتماعي من جانب المسرحيين لتحقيق الخصوصية الاسباني وأمريكية من خلال أعمالهم التي حاولوا فيها تلمس الأصالة في النزعة الإقليمية التي أرادوا أن تميزهم عن الثقافة الأوروبية وذلك بعد فترة سادت القرن التاسع عشر من محاولات "أوروبية" أمريكا اللاتينية كما ذكرنا آنفاً. ويهمنا هنا أن نؤكد ذلك بمناسبة مرور خمسمائة عام على الفتح الأسباني للقارة الأمريكية والاحتفال بذلك في اسبانيا عام ١٩٩٢ وعلى مستوى القارة وما صاحب ذلك من تنديد بالفتح وفضح مساوئه والمطالبة بتعويض أهل البلاد عما أقترب في حقهم من سلب ونهب ومحاولة قاسية للقضاء على ثقافات في أوجها وفرض ثقافة أخرى وافدة، إلا أن ذلك لم يغير جوهر الثقافة الأصلية التي ظلت صامدة كعنصر هام وحاسم في الشخصية الاسباني وأمريكي التي استفادت من الفاتحين لغتهم التي وإن كانت وافدة إلا

أنها استغلت لتكون لغة التعبير الوحيدة للقارة ولدمج شعوبها فى منظومة أكثر شمولية وإمتداداً .

وهكذا نجد أن الإكتشاف الأمريكى على الرغم مما صاحبه من مساوئ إلا أنه أدى بلا شك الى مد الجسور وفتح الأبواب أمام الفكر الأمريكى والعالم مما حافظ على الهوية الأمريكية اللاتينية وهذا لم يتحقق إلا بدمج الأشكال الثقافية واللغوية عبر الفتح الإسباني الذى وحد بين الشعوب والديانات المختلفة^(١٣) وحقيقة أنه خلال السنوات التى مرت على إستقلال أغلب مدن أمريكا اللاتينية عانت "الخصائص الشخصية" لشعوب تلك البلاد من إنكسارات حادة زادت من حدة التباين بين هذه الخصائص، إلا أن المسرح الإسباني الأمريكى، كوسيلة تعبير، قد تصدى لتلك التغييرات محاولاً عبر غزو القضايا القومية والخاصة بالقارة وعبر شخصيات ومواقف قومية، ليس فقط النجاة بتلك الخصائص، بل وبناء الأسس الأصيلة والعالمية فى مضمونها إنطلاقاً من واقعها الملموس والذى ينتمى بشكل أو بآخر لكل إنسان لأنها تمثلت بذلك كان واضحاً الالتزام القومى لكتاب أمريكا اللاتينية المسرحيين الذين آمنوا بأن الفن يجب أن يعمل لخدمة الإنسانية فكانت مواضيعهم نابعة من قضايا بلادهم. ولم يكن هدفهم جذب أكبر عدد من المشاهدين الى أعمالهم بهدف إضحاكهم بعروض بلا مضمون وإنما جعلهم يفكرون ويشعرون بعمق فيما يعرض عليهم بوضعهم أمام واقع الزمان والمكان الذى قدر لهم العيش فيه وأمام المسؤولية التى يفرضها عليهم هذا

^(١٣) يذكر مثلاً على ذلك أن المكسيك كان بها أكثر من ستمائة جماعة عرقية متباينة فيما بينها فى مراحل تطورها الثقافى وكانت تتحدث حوالى ثمانين لغة تنتمى الى خمس عشرة أسرة مختلفة.

الواقع وبذلك يتحولون بدلاً من مجرد جمهور مسرحى الى أبطال حقيقيين لمسرحهم الذاتى، أي يتحولون الى عامل مشارك ذاتى وملتزم. وهكذا يتحقق توحيد المشاهدين نحو الوعى بمشاكلهم والسعى الإيجابى لحلها. وهذا الوعى ليس وعياً سلبياً وعقياً بحكم آليته إنما وعياً "تأقداً" يجعل المواطن المشاهد يحدد ويدرك مشاكله والمظالم المرتكبة فى حقه وكيف يمكن فضحها وشجبها مرتكزاً على خصوصيته وواقعه الاسبانو أمريكى.

د. / نادية جمال الدين

محمد

تنويه :

هذا الكتاب فى أصله حلقات إذاعية أسبوعية مدة كل حلقة عشرون دقيقة وضع خصيصاً لإذاعة إسبانيا الوطنية الخارجية ليذاع على جميع أنحاء القارة الإسبانية أمريكية إضافة إلى الجزيرة الأيبيرية. وقد تم بالفعل إذاعة إحدى وعشرين حلقة تمثل عشرين دولة إسبانية أمريكية، فضلاً عن حلقة تمثل إسبانيا، فى الفترة من ٦ يونيو إلى ٢٥ أكتوبر من عام ١٩٧٥.

ونتيجة لما حققه البرنامج المذكور من نجاح، قررت إذاعة إسبانيا الوطنية طبعه ليكون فى متناول يد القراء لأهميته التاريخية والفنية والموضوعية حيث أنه يعتبر موسوعة مصغرة وتاريخاً صادقاً وأميناً لأساليب ومضامين المسرح الإسبانية أمريكية المعاصر مدعماً بمشاهد من إحدى وعشرين مسرحية مختارة بدقة تبعاً لأهميتها وللنوع المسرحى الذى تمثله وكذلك الدولة الإسبانية أمريكية التى تميزت بكل نوع مسرحى. وقد قدم المؤلف كتابه بدراسة تاريخية للمسرح الإسبانية أمريكية كمدخل مهم لا بد منه.

وقد تلى هذا الكتاب كتاب آخر لنفس المؤلف وبنفس العرض عام ١٩٧٦ ولكنه خصص لـ "أساليب ومضامين المسرح الإسباني" وقد ترجم إلى العربية. لذلك جاءت هذه الترجمة تكملة للترجمة السابقة لعمل يحتاج إلى أن يتعرف عليه القارئ العربى والمهتمون بالمسرح. وهو كتاب متميز لأستاذ متخصص من أهم مؤلفى ودارسى المسرح الإسبانية أمريكية، هو الكوبى "كارلوس ميغيل سواريث رادييو"

أسأل الله أن يكون هذا العمل مفيداً.

الترجمة

تقديم

"... كانت المستعمرات تتمتع، ضمن شكل موحد غير قابل للخلط، بسمات خاصة تميزها منذ البداية. فطبيعة الأرض ونُدرة، أو كثرة، السكان الأصليين، بل وحتى أكبر أو أقل درجة من الاستقرار السياسى، كانت من العوامل التى لها تأثيرها فى حياة كل مستعمرة فى نفس الوقت الذى كانت تحدد فيه طبيعة أنشطتها المسرحية وما كان يكتسبه بعضها من أسلوب ومدلول خاص على أرض أمريكا الإسبانية (١)."

خوسيه خوان أروم

JOSÉ JUAN
ARROM

إذا كان "أروم" قد اكتشف تلك "السمات" الخاصة التى تحدد خصائص كل مستعمرة منذ البداية فإنه لا يمكن تجاهل أنه خلال المائة والخمسين عاماً التى مرت منذ استقلال أغلب دول أمريكا الإسبانية، عانى هذا "الشكل الموحد" من انكسارات متتالية أدت إلى تضاعف الخصائص المميزة. وعليه فإن نظرة شاملة للمسرح الإشباني أمريكى قد تؤدى بنا إلى خطر الوقوع فى تعميمات وإنجازات مفرطة وفى تقصير أيضاً لا مفر منه. وبالرغم من ذلك فإننى أريد أن أقدم للقارئ، بحثاً ودراسة لهذا المسرح بصورة شاملة وعميقة.

(١) أضفت كلمة "الإسبانية" حتى اميز بين أمريكا اللاتينية (الإسبانية) وأمريكا الشمالية حيث أن هذا التمييز موجود فى اللغة الإسبانية لما فى العربية فإن كلمة أمريكا وحدها تعنى الشمالية. (المترجمة)

قد يكون هناك بعض المقدمات التي لا بد منها من أجل تفسير بعض الاختلافات الموضوعية والأسلوبية أيضاً وأسباب تقدم أو تأخر ظهور تلك الاختلافات.

ونعود إلى القرن التاسع عشر حيث يبلغ المسرح أوجه، في كل دول أمريكا الإسبانية تقريباً، عن طريق حركة رومانتيكية امتد تأثيرها حتى بعد بدء القرن العشرين إلا في الدول التي كان فيها التحول إلى الواقعية الخاصة بالتقاليد -وهي نقطة انطلاق أصلية للمسرح الإسباني وأمريكي المعاصر- قد بلغ تطوراً كبيراً.

ففي "ريو ديه لابلاتا Río de la Plata" حدث هذا التغيير عبر تحولات مستمرة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وقد بلغت هذه التحولات ذروتها في العقد المسمى بـ "العقد العظيم لأدب التقاليد" الذي بدأ في عام ١٩٠٠ مع مسرحية "خوان موريرا Juan Moreira" لـ "خوسيه بوديستا José Podestá" الذي يعد أعظم من قدم الدراما الكريولية. ويضاف إلى تأثير تلك الدراما الكريولية الخاصة بمدرسة الفرنسي "زولا Zola" والخاصة بالمسرح الفرنسي الحر لـ "أنطوان Antoine" ومدرسة الواقعية الإيطالية. وكلها منابع نهل منها كبار المهتمين بدراما التقاليد في هذه الفترة مثل "فلورنثيو سانتشيث Florencio Sánchez" و "روبرتو خوان بايرو Roberto J. Payro" و "ارنستو اريرا Ernesto Herrera" وغيرهم ممن قاموا بطرح المواضيع القومية الأصلية.

وعندما بلغت دراما التقاليد قممها انتشرت من "ريو ديه لابلاتا" إلى جميع أنحاء القارة اللاتينية تقريباً مما شجع ظهور مؤلفين جدد وإعادة التأكيد على قيمة وأهمية بعض كبار كتاب دراما التقاليد السابقين مثل "مانويل اسينسيو سيجورا Manuel Asensio Segura"، من بيرو؛ و "دانييل

بارروس جريث Daniel Barros Grez من شيلي. ولكن المؤسف هو تحول حركة مسرح التقاليد، خلال العقدين الثاني والثالث من القرن الحالي، إلى مسرح عامي دارج وهزلي يركز على الواقع بصورة سطحية فقط وبدلاً من أن يطرح المشاكل القومية بصورة نقدية نجده يستخدم الدعابة الكريولية مما يفقد العمل المسرحي أهميته.

وقد نشأت هذه الظاهرة في كل دول أمريكا اللاتينية في نفس الفترة تقريباً، وفي محازاة ذلك كان النشاط الدرامي يعكس بوفاء نسبي الأعمال الأدبية والتأثيرية - الهزلية أو الدرامية - التي كانت تقوم بتقديمها الفرق المسرحية الإسبانية التي ما انفكت تجوب أنحاء القارة الأمريكية. ونجد أن الدراما الخاصة بالتقاليد الريفية، التي كانت تطرح الموقف الجماعي للفلاحين قد تحولت إلى دراما على المستوى الشخصي للفلاح فيتكرر موضوع قيام رئيس الخدم بهجرة سيدته الأرمل التي يحبها. أما الدراما الخاصة بتقاليد أهل المدينة، التي كانت تعرى ظروف الحياة المتواضعة لجماعات كبيرة من العمال، فتحولت إلى دراما قصيرة تتناول موضوع تحول عامل - بالقوة - إلى مستوى فرد من أفراد الطبقة السفلى المتوسطة.

وفيما يتعلق بالعمل الدرامي في حد ذاته من حيث الإخراج والتمثيل والعرض ... الخ، فقد قضى على أي محاولة إبداعية وساد استسلام وخضوع لكل ما يمثل "الواقعية" الفظة واستثمارها على حساب "الصنعة" بهدف تحقيق الشهرة والنجاح الشخصي والكسب المادي.

ومرة أخرى، ومع قدوم عام ١٩٣٠، نجد أن التأثير المسرحي الكبير والمجدد يترك "ريو ديه لابلاتا Río de la Plata" مع قيام "ليونيداس بارليتتا Leonidas Barletta" بتأسيس مسرح الشعب في "بوينوس آيرس" وبه تبدأ حركة المسرح الأرجنتيني المستقل الذي أخذ شكلاً جديداً عبر

مسرح يتناول قضايا قومية ذات مشاركة فعالة من جانب الجمهور شملت الاحتجاج على النظم الاجتماعية والثقافية والسياسية السائدة.

ويشارك الشباب في العمل المسرحي بتضحيات وبالمجهود الجماعي وبرغبته الملحة في التعبير. وهنا يظهر كتاب مسرحيون يتضح لديهم الاهتمام الكبير بتركيز أعمالهم على الواقع القومي والبحث عن لغة جديدة قابلة للعرض، لغة مباشرة وليست المثيرة أو المؤثرة فقط.

ونجد مخرجين وممثلين ومتخصصين في الديكور المسرحي يقتحمون البدرومات والدهاليز والعنابر باحثين عن أشكال جديدة للعرض والتمثيل وفن الإضاءة المسرحي، أي في فترة الثلاثينيات، ولدت حركات مسرحية أخرى هامة مثل المسرح المستقل في (أورجواي) والمسرح الذي كونه رابطة الفنانين الهواة في (ليما) ومن بين ملهميها "مانويل سولاري سواينيه Manuel Solari Swayne" و"اليخاندرو ميرو كيسادا Alejandro Miro

Quesada" و "بيرسي جيبسون باررا Percy Gibson Parra". وأدى ظهور الممثلة الإسبانية الكبيرة "مارجاريتا شيرجو Margarita Xirgu"، التي استطاعت بجولتها في كل بلد من الدول السابقة الذكر، زرع الاهتمامات والتطلعات إلى الأفضل في المجال المسرحي، إلى ظهور المسارح الجامعية في شيلي والتي كان من أبرز شخصياتها "بيرو ديه لا باررا Pedro de la Barra" الذي يعود إليه الفضل في تطوير الحركة المسرحية الشيلية المعاصرة. وخلال الأعوام من ١٩٤٥ إلى ١٩٤٩ بقيت روح المسرح الفنزويلي بفضل جهود الإسباني "البرتو ديه باث إي ماتيوس Alberto de Paz y Mateos" والمكسيكي "خيسوس جوميث أوبريجون Jesús Gómez Obregón" والأرجنتينية "خوانا سوخو Juana Sujo"، وظهرت تدريجياً حركات مسرحية أخرى مثل مسرح الشباب الذي تكوّن واضطلع منذ عام

١٩٥٩ بأمر مهرجانات المسرح البويرتوريكى والتي يعتبر روحها ومحركها المؤلف المسرحى "فرانثيسكو أريبي Francisco Arrivi".

ومنذ بداية عام ١٩٤٢ تولى مسئولية المسرح الجامعى فى هافانا المخرج "لودفج تشاخوفيكس Ludwig Scajovics" ثم انتقلت هذه المسئولية بعده إلى "لويس أ. بارالت Luis A. Baralt" الذى أتاح الفرصة لظهور حركة مسرحية جيدة ومولد جمهور بلغت أوجها خلال الخمسينيات، خاصة فيما يتعلق بالجمهور المسرحى خلال الستينات حيث تولدت حركات مسرحية أخرى مماثلة حددت معالم نضج مبدعين جدد، مثال ذلك : الحركة المسرحية التى قام عليها "فابيو باتشينيوني Fabio Pacchioni" مؤسس "المسرح التجريبي لبيت الثقافة الإكوادورى" فى (كيتو) الذى حقق مشاركة فعالة للشباب فى مجال المسرح وساعد على ظهور مسرح يركز على البحث فى الواقع القومى، وكذلك حركة المسرح المشترك لـ (سان ميغيليتو) فى (بنما) التى حددت ملامح مسرح شعبى أصيل يقوم فيه المؤلفون بتقديم العرض، والمسرح التجريبي للسجون فى (بونتا كاريتاس) فى (مونتفيدو) الذى جاء نتيجة حماس وكفاءة (رامون انخيل موراليس Ramón Ángel Morales) والذى ضم كل أعضائه من المساجين الذين قدموا بصورة منتظمة عروضاً لمواسم مختلفة لجمهور خارجى. نذكر أيضاً مسرح الرقص الأسود فى (بيرو) الذى كونته وأدارته (فيكتوريا سانتا كروث Victoria Santa Cruz) الذى أتاح الفرصة لوجود وعى جديد بالقيم فى بؤر عنصرية مهمشة، وأخيراً نذكر مسرح "الأحياء" الذى أسسه (كارلوس ميغيل سواريث راديو Carlos Miguel Suárez Radillo) فى فنزويلا ويعتبر أول تجربة منتظمة لتنشيط المجتمع عن طريق المسرح، وقد أدى هذا المسرح

إلى زيادة فعالية حركة مسرحية شعبية من مؤلفين ذاتيين كانت انعكاساً لمشاكل المجتمع اليومية.

ويجدر بنا البحث في هذه الحركات المسرحية، وفي كثير غيرها لا يتسع المقام لذكره، عن القوة الدافعة لفن التأليف المسرحي الإسباني وأمريكي المعاصر. ونتساءل الآن : ما هي المظاهر الأساسية التي مثلها هذا الفن المسرحي في دول أمريكا اللاتينية خلال العقود الأربعة الماضية؟

سوف نحاول تلخيصها بشكل أساسي على النحو التالي:

١- يمثل المسرح الإسباني وأمريكي المعاصر وسيلة للتعبير عن القضايا القومية والخاصة بالقارة الأمريكية عبر شخصيات ومواقف وطنية مؤسساً بذلك لقواعد عالمية أصيلة لمضامينه وهي عالمية تبدأ بالإنسان ذاته ومن واقعته الملموس. هذا الإنسان المجرد يتحول إلى شخصية مسرحية لموقف واقعي يعايشه الجمهور يومياً مما يحوله إلى بطل للموقف المسرحي.

٢- يستخدم المسرح الإسباني وأمريكي المعاصر أساليب مختلفة من أجل طرح هذه القضايا. وفي إشارة إلى بعض هذه الأساليب نبدأ، أولاً، بالواقعية وهي ذات درجات كبيرة من المنعطفات منها: الطبيعية والسحرية والتعبيرية والرمزية والنفسية... إلخ، ومسرح التقاليد بشقيه اللذين أعيد تنشيطهما وهما الدرامي والفكاهي؛ والتعبيري ومسرح الطفل والعرائس، الهزلي والساخر والفلكلوري والأشكال الشعبية والمسرح الموسيقي واللامعقول والمسرح التاريخي والفلسفي والشعري والملحمي... أما المضمون، وهو الانعكاس والتعبير عن المشاكل التي عرضت من قبل، فقد أخذ على عاتقه طرح مظاهر جوهرية متنوعة منها: العنف والقسوة والاقتلاع من الجذور والهجرة والشكوى الاجتماعية والمناهض للأساطير والتهميش والمستوحى من الكتاب

المقدس ومسرح ما قبل الاكتشاف الإسباني والتوفيق بين المذاهب الهندية والأوربية.

٣- يتسم المسرح الإسباني وأمريكي المعاصر، في إطار مطرد من الأصالة، بشئ من المحاكاه وذلك نتيجة غياب، أو على الأقل، لندرة السوابق الإبداعية المباشرة الأصيلة. وقد أدى الاتصال، لزمن طويل، بين الدول الإسباني وأمريكية، والذي كان إلى حد كبير نتيجة الضغوط الاستعمارية والاستعمار الجديد، إلى ظهور عروض مسرحية مقلدة لمسرح أوربا والولايات المتحدة. وإذا كانت هذه العروض المقلدة واضحة على المستوى الاستهلاكي فإنها كانت أكثر وضوحاً في المجال الثقافي والفني. ومن ثم نجد في عدد معين من الأعمال المسرحية الإسباني وأمريكية مواضيع وأساليب "مستوردة" ومنفصلة تماماً عن الواقع القومي.

وقد أسهمت قلة الأعمال المسرحية المنشورة في كل دول القارة تقريباً في زيادة خطورة هذه الظاهرة، لذلك فإن الاتصال الداخلي في المجال المسرحي قد نتج أساساً عن طريق المخرجين والممثلين المهاجرين لأسباب سياسية أو اقتصادية وللأنشطة المسرحية الأولى الكبيرة - بدءاً بالأرجنتين بشكل خاص والأورجواي و شيلي في الفترة الأخيرة. أو عن طريق المهرجانات الدولية. ومنذ أول مهرجان (مانيزاليس Manizales) عام ١٩٨٦، زاد عدد هذه المهرجانات وتميزت أكثر فأكثر بوجود أعمال مسرحية للدول المشاركة فيها. هنالك تأثيرات أخرى، أشرنا إليها سابقاً بشكل عام، يجدر بنا أن نتناولها بشئ من التفصيل ونذكر منها تأثيرات مسرح الولايات المتحدة عن طريق (أرثر ميلر) و(تينسي ويليامز) في الخمسينيات و(إدوار البى) في الستينيات، ومن المسرح الفرنسي (يونسكو) و (بيكيت) في المقام الأول، والمسرح الإنجليزي (جون

اسبورن) و(هارولد بنتر)؛ ومن المسرح الألمانى شخصية (بيرتولت بريخت)؛ و(جيلديروديه) و(أداموف) و(دورينمات) من دول أوربية أخرى. أما من إسبانيا فكان التأثير الوحيد الملموس والمحدد بأصالة، خاصة فى الأربعينيات والخمسينيات هو (جارتيا لوركا) الذى انتشر فى جميع أنحاء القارة الأمريكية تقريباً ويرجع الفضل فى ذلك إلى الممثلتين (مارجريتا شيرجو) و(خوسيفينا دياث).

٤- وأخيراً يمثل المسرح الإشبائوأمريكى المعاصر، كسمة مميزة هامة للغاية، شجاعة غير عادية فى طرحه للمواضيع التى تتضمن احتقاراً للقوالب المفروضة واللغة "المقبولة" من جانب المجتمع البرجوازى. وإذا ما استثنينا تلك الدول التى بها رقابة مشددة، نتيجة سيطرة نظام الحكم المطلق، فإن المسرح قد اهتم بالواقع القومى بصراحة وبلا محاذير، بلغة مباشرة ذات أصول شعبية مستخدماً الكلمات البذيئة، إذا اقتضت الضرورة، من أجل إحداث هزة لدى المشاهد والتوفيق بينه وبين الشخصيات والمواقف المسرحية.

وبعد أن أشرنا إلى السمات العامة للمسرح الإشبائوأمريكى المعاصر، أصبح ضرورياً تحليل بعض أعمال عدد من الكتاب الذين يمثلون الاتجاهات المسرحية المختلفة بهدف محاولة إظهار قيمتهم وكمثال لأول سمة أشرنا إليها وهى التعبير عن القضايا القومية الخاصة بالقارة الأمريكية عن طريق شخصيات قومية، تبرز مسرحية ذات فصل واحد بعنوان "قصة دون ماتيو" للمؤلف الإكوادورى الشاب (سيمون كورال) يدور موضوعها حول عملية طرد مجموعة من الفلاحين. وقد حدث أن تقابلت مجموعة من الشباب المنضم للمسرح التجريبي فى إكوادور، وأغلبهم من أصل ريفى، خلال جولاتهم المتعددة بالمناطق الريفية، التقوا وسط الحقول مع مجموعة من

الأسر التي كانت تتأمل في حزن أطلال ديارهم المحترقة، فبدأ الممثلون الشبان المتحIRON إزاء تلك الحادثة في طرح أسئلة أدت بهم إلى إجابات مؤكدة. فقد قام جيش صغير من المرتزقة، استأجره اثنان من ملاك الأراضي المجاورة، بإطلاق الرصاص على هذه الأسر وطردها من أراضيها من أجل استغلالها كمرعى لماشية هذين السيدين. استمر الشباب في سؤال الفلاحين وتسجيل إجاباتهم وعمل تقارير عن المنطقة وتاريخها. ولدى عودتهم إلى (كيتو) خرجوا بعدة نتائج من ملحوظاتهم، واستمعوا وأعادوا الاستماع إلى التسجيلات بينما شرع أحدهم وهو (سيمون كورال Simón Corral) في وضع البنية المسرحية لتلك النتائج معلناً بذلك مولد أول عمل مسرحي شاهد عيان للمسرح الإكوادوري مكتوب ومقدم بلغة ونبرة أبطاله الحقيقيين وراح يجوب البلاد ليوقظ الوعي ويبين أن التكاتف هو السبيل الوحيد الممكن، أمام الفلاحين، لدعم قواهم أمام الظلم الاجتماعي. وهناك مثال آخر له نفس قيمة هذه السمة للمسرح الإسباني الأمريكي يتجسد في المسرحية الدينية "الموت والحياة القاسية" للشاعر البرازيلي (جواو كابرال ديه ميلو نيتو Joao Cabral de Melo Neto) الذي استتبط من الواقع، في المنطقة الشمالية الشرقية لبلاده، حقيقة الحياة المرّة التي يعانيها سكان تلك المنطقة نتيجة موجات الجفاف الطويلة والمتكررة التي تضطربهم إلى الهجرة.

إن المضامين والأساليب، التي أشرنا إلى تنوعها كسمة أخرى للمسرح الإسباني الأمريكي المعاصر، لا تظهر بصورة محددة وجليّة في الأعمال الأكثر أهمية. وزيادة في الإيضاح سنحاول أن نقدم نماذج تتميز بهيمنة الأسلوب أو المضمون عليها دون أن يعنى هذا غياب أساليب أخرى أو مواضيع ثانوية في بنائيتها. ونبدأ بالواقعية التي يصفها الفنزويلي (ليوناردو أثباررين خيمينيث Leonardo Asparren Giménez) أنها "السمة الأدبية الأكثر

إشكالية وإفادة في زماننا" فإنها تشكل، في منعطفاتها المتنوعة، أساس عدد كبير من الأعمال المسرحية الهامة. وتتمثل الواقعية الطبيعية في مسرحية "الضفادع" للكاتب الأرجواني (ماورثيو روسينكوف Mauricio Rosencof) التي يمارس عبرها فن العادات المسرحي الموجود في أعمال كل من (فلورنثيو سانتشيث Florencio Sánchez) و(ارنستو إيريرا Ernesto Herrera) في عرضهما للصورة المتوترة والأليمة للمستوطنات المهْمَشَة في (مونتيفيديو) والتعبير عن سكانها على جميع مستوياتهم بحب نادر. وتعتبر مسرحية "القفس في الشجرة" للكاتب الشيلي (لويس البرتو إيرمانس Luis Alberto Heiremans) نموذجاً جيداً للواقعية الطبيعية المترعة بالملاحاة حيث تدور أحداثها داخل بنسيون في (سانتياجو)، أما الكاتب النيكاراغوي (رونالدو ستينر Rolando Steiner) فإنه يتبع أيضاً طريق تحليل المشاكل الإنسانية بعمق ولكنه طريق يتخذ فيه الواقع ألواناً سحرية دون أن يتخلى عن كونه واقعاً، وفيه نجد الشخصيات مختلفة ومتماثلة في نفس الوقت. كما أنه مثلاً، في ثلاثيته عن الزواج المكونة من "جودت Judit" و"دراما عادية Un drama corriente" و"الباب La puerta"، يطبق بإسهاب نموذجاً للواقع السحري.

وننتقل إلى المؤلفة الباراجوية (خوسيفينا بلا Josefina Plá) التي عبّرت عن الواقعية، بإضفاء خليط متوازن من الشعاعية والرقعة، في مسرحية "قصة رقم" التي يدور موضوعها حول مسألة تشييء الإنسان في المجتمع الحالي الذي يحوله إلى رقم أو مستند أو بطاقة هوية، أو يستعاض عنه بجواز سفر عندما يتعلق الأمر بعبور الحدود واختفاء هذا الرقم يعنى الحكم عليه بفقدان حقوقه الأساسية وإغراقه في بحر من الأحاييل البيروقراطية. أما الواقعية الخاصة بالعادات والشديدة المعاصرة بالنسبة

لمضمونها النقدي، فنجدها متمثلة في مسرحية "مرحباً دون جويٲو" للكاتب البويرتوريكى (مانويل مينديث بايستر Manuel Méndez Ballester) ونجد الشخصية الرئيسية فيها هو (الخيبارو) الذى يمثل الرمز الأصيل لكل ما هو قومى والمدافع عن تراثه والمتمرد على الأشكال الجديدة فى اللغة والعادات التى فرضتها الثقافة الوافدة من الولايات المتحدة الأمريكية. أما الواقع الرمزى فقد استخدمه الكاتب الشيلى (ايجون وولف Egon Wolff) فى مسرحية "زهور من ورق" التى صنع المؤلف فيها من شخصيتى المسرحية الوحيدتين عالمين متناقضين. فتمثل (ايفا)، وهى امرأة فى منتصف العمر، العالم البرجوازى بكل ما يحمله من أوهام ونزعات وكبت وقيم زائفة. أما (الميرلوثا)، وهو رجل أصغر سناً، فيمثل الطبقة المهمشة بمرحه الفطرى وغرائزه غير المكبوتة وقوته الوحشية فى ظاهرها والذكىة فى حقيقتها، ان قيام البطلة من جانبها بتحطيم مستمر للرموز الخارجية للمجتمع الذى تنتمى إليه -منزلها، أثاثها، زينتها، حيواناتها الأليفة- وكل ما هو باطنى فيها - كبتها- يعبر بشكل درامى، عن التحول الكامل الذى يلتمسه المؤلف لهذا المجتمع: المجتمع الإسبانوأمرىكى.

وتجد "الفارس" Farsa ممثلها الأكبر فى المؤلف الأرجنتينى (أوريليو فرريتى Aurelio Ferreti) الذى كرس إنتاجه الغزير لهذا النوع المسرحى. وقد بدأ عرض أعماله عام ١٩٤٥ مما جعله ينضم إلى الحركة المستقلة فى بداية عهدها. من بين أعماله تبرز مسرحية "فيدىلا" و"المقعد والأريكة" و"عاطفة خوستو بوميث وبوم Justo Pómez y Pum" و"العين" وهى مهزلة رائدة عن تأثير الإعلانات فى فكر وتطلعات ولغة السكان على جميع مستوياتهم. وربما يكون الأرجنتينى (أجوستين كوتسانى Agustín

* تمت ترجمتها وهى تحت الطبع بسلسلة "المسرح العالمى" بالكويت.

Cuzzani) هو أكثر من ترجمت أعمالهم إلى لغات مختلفة، ضمن جميع المؤلفين الذين ولدوا مع حرارة الحركة المسرحية المستقلة كما عُرِضت أعماله في أكبر عدد من الدول. أولها مسرحية "رطل لحم" تبعتها على التوالي "لاعب الوسط مات في الفجر" و"كان الهنود رعاة ماعز" و"سمبرونيوس Sempronio" وكتب جميعها خلال الفترة ما بين ١٩٥٣-١٩٥٨ وقُدِّم في مختلف المسارح المستقلة. وطبقاً لقول المؤلف المذكور فإن "هذه الأعمال الهزلية الأربعة تحدد معالم أربع لحظات لدافع واحد هو: إدانة خطيرة ومحددة تظهر في "رطل لحم" تبين كيف يرزح الإنسان تحت وطأة الهيكل الاجتماعي الرهيب مما يجعل المؤلف، بإدراكه الواعي للموقف غير العادل، إلى مواجهة أول رد فعل ذاتي وتلقائي في "لاعب الوسط مات في الفجر". ولكنه من خلال أحداث "كان الهنود رعاة ماعز" يجعل الإنسان المتمرّد يقوم بتوجيه ثورته ومنحها صلابة ومفهوم الحدث التاريخي عبر اكتشاف العناصر المحررة للإنسان وأخيراً تمثل مسرحية "سمبرونيوس Sempronio" الانتصار، حيث نجد قوة العلم وقد تحولت بأكملها وهي في يد الشعب إلى قوة واحدة هائلة تسمى الحب.

وإذا ما انتقلنا إلى المسرح الموسيقي لوجدنا أنه لم يُستغل بشكل ملحوظ في أمريكا الإسبانية. وعلى الرغم من ذلك فإن هناك نموذجين يمكن أن يوضحا فاعلية هذا النوع المسرحي كوسيلة تعبير عن النقد الاجتماعي. ففي عام ١٩٦٠ قدمت فرقة المسرح التجريبي لجامعة شيلي الكاثوليكية مسرحية "عريشة الزهور" الغنائية من تأليف "إيسيدورا أجيري Isidora Aguirre" وموسيقى "فرانثيسكو فلوريس ديل كالمبو Francisco Flores del Campo". واستلهمت الكاتبة موضوعها من حدث واقعي هو مشروع البلدية الخاص بإزالة سوق زهور بوسط المدينة ونقله إلى ضاحية من

ضواحي سانتياجو، وهو مشروع كان له في الثلاثينيات صدى كبير على مستوى الرأى العام. وتمثل الشخصيات، المستمدة من الواقع، الطبقات الاجتماعية المختلفة على نحو ثاقب ومليح. وعلى العكس من ذلك تمثل المسرحية الغنائية (A e o) للكاتب (روبرتو فريرى Roberto Freire) وموسيقى (تشيكو بوراكيه ديه هولاندا Chico Buarque de Holanda) التى قدمتها فرقة مسرح جامعة شيلي الكاثوليكية فى (ساو باولو) -توكا- عام ١٩٦٧، تمثل عنفاً دفيناً. والعنوان عبارة عن ثلاثة أحرف، ثلاثة مقاطع، تمثل من جهة، الأحرف الأولى لاسم منظمة سياسية أمريكية، ومن جهة أخرى، التعبير عن صراع جنسى وطبقى الـ o والـ A وهما اختصاران للغتين متضادتين لا يمكن التوفيق بينهما.

أما مسرح اللامعقول فرائده الأول بإسبانيا أمريكا هو الكاتب الكوبى (بيرخيليو بينيرا Virgilio Piñera)، مؤلف "إنذار كاذب"، التى نشرت فى مجلة (أصول Orígenes) فى (هافانا) عام ١٩٤٩ قبل عام من افتتاح مسرحية "المغنية الصلعاء" لـ (يونسكو) فى باريس: وتطور أحداثها داخل مكتب أحد القضاة وتتطور من طرح ميلودرامى إلى اللامعقول.

وقد قدم المسرح الكوبى عملاً آخر جديراً بالذكر هو "ليلة القتل" للكاتب (خوسيه تريانا José Triana) التى حصلت على جائزة (دار الأمريكتين Casa de las Américas) عام ١٩٦٥. يقول عنها الناقد (رينيه ليال Rine Leal) "إنها:.... تراجيديا ذات فاعلية كبيرة فى التمثيل والفكر الأدبى ولها قوة مسرحية هائلة..." يتخيل المؤلف فيها عملية قتل لا نعرف ما إذا كانت قد وقعت أم لا واحتمال وقوع حدث مروع والتصرف مسرحياً فى عالم يكون الممثلون فيه، فى الخلفية المسرحية، تماثيل فى أطلال متحف. ويوضح المؤلف أن الأشياء لا يكون لها بالضرورة أماكن ثابتة وأنه لا يجب

أن يتحكم الآخرون في حياتنا وأن الجنون ظاهرة مادية مثلما هي فكرة. وتحاول شخصيات المؤلف أن تتحرر عن طريق القتل، دون أن تدرك أن الشر لا يتأصل فقط في العالم المؤلف، كانعكاس لظروف خارجية، وإنما ينطلق بصورة أساسية من داخل تلك الشخصيات ذاتها. وتمثل المسرحية مأساة التطهر المنفذة عبر وازع عقلى شرير، مأساة يحكمها الدم ... وهي كويبة بلا إيماءات مباشرة ... وربما تكون أكثر المسرحيات عالمية على مدى أربعمئة عام من التأليف المسرحي".

ومن كتاب اللامعقول المهمين نذكر الكاتب الشيلي (خورخي ديات (Jorge Díaz ومسرحياته "سفينة داخل زجاجة" و"قرشاة الأسنان" و"حيث تموت الثدييات" ... إلخ. والكاتب السلفادوري (البارو منين ديسليال Álvaro Menén Desleal) ومسرحيته "ضوء أسود"؛ والمؤلف الكوستاريكي (انطونيو إجلسياس Antonio Iglesias) في "النحل" و"بينوكيو ملكاً"؛ والكاتب البيرواني (خوان ريبيرا سابيدرا Juan Rivera Saavedra) مؤلف "السلحفاة المزينة" و"عائلة روبرتو" و"لماذا للبقرة عيون حزينة؟" ... إلخ؛ والفنزويليتين (لوثيا كنتيرو Lucía Quintero) في مسرحية "كالغوغاء يقطفون الزهور" و"كانت هناك شجرة هوبو" و"الرجل، الأكثر تقلباً" و(إليزابيث شون Eliszabeth Schön) في مسرحية "القرية" و"المهم هو أن ينظر بعضنا إلى بعض" و"فاصل"، ... إلخ.

وننتقل إلى المسرح التاريخي الذي يأتي على رأس كتابه البوليفي (جيرمو فرانكو فيك Guillermo Francovich) والفنزويلي (ثيسار رينخيفو César Rengifo) ونذكر لأول مسرحية "راهب بوتوسي" وهي مسرحية تدور حول ظاهرة العنف القائمة بين مجموعتين إقليميتين إسبانييتين إيان حقبة ازدهار الفضة في بوتوسي Potosí ومسرحية "مثل الأوز"

وشخصياتها الرئيسية هي (سيمون رودريجيث) التي يقدمها المؤلف بكل ملامحها مما يكسب أفكاره التربوية والنفسية معاصرة كبيرة. أما المؤلف (ثيسار رينخيفو) فهو أكثر المؤلفين المسرحيين الفنزويليين إنتاجاً حيث تتضمن مؤلفاته أكثر من أربعين مسرحية تتناول جميعها مواضيع فنزويلية أصيلة، بأساليب شديدة التنوع، تتباين فيما بينها بشكل كبير فنجد بعضها تاريخياً والبعض الآخر مرتبطاً بقضية التهميش الاجتماعي والمسرح الهزلي والساخر؛ وأعمال تتناول أيضاً البترول وإنتاجه في البلاد.

وإذا ما تعرفنا على المسرح التاريخي عند (ثيسار رينخيفو)، الذي يتناوله ليس بهدف إحياء الماضي، وإنما كعبرة للحاضر، نجد أنه يركز فيه على ثلاث فترات بالتحديد هي: السنوات الأولى من الغزو الإسباني في مسرحية "كورايبو أو المنتصر" و "أوبثينبا Obceneba"؛ ثم السنوات الأخيرة للمستعمر والأولى للاستقلال في مسرحية "جبل من ضباب" و "مانويليتي Manuelote"... إلخ، ثم الحروب الأهلية التي سبقت الاستقلال في ثلاثيته العظيمة "لوحة الحرب الفيدرالية" و "المدعو إتكيل ثامورا Ezequiel Zamora" و "رجال الأغاني المرة" و "بعد العاصفة".

أما المسرح الفلسفي فخير تجسيد له هي أعمال المؤلف البنمي (خوسيه ديه خسوس مارتينيث José de Jesús Mantínez) الذي تتركز عروضه الميتافيزيقية في تحليل المشاكل النفسية والاجتماعية المعاصرة. من أبرز أعماله "كايفاس Caifás" و "قديسون في انتظار معجزة". وإيضاً الكاتب الكوستاريكي الكبير (دانييل جاليجوس Daniel Gallegos) الذي يطرح في مسرحيته "التل"، بعمق فلسفي ونفسي، موضوعاً ساحراً هو قدرية مواجهة الإنسان للموت وقد رسم شخصياته بطريقة تدعو إلى الإعجاب. أما المؤلف الباراجوائي (أوبيديو بينيتث بيريرا Ovidio Benítez Pereira) فقد كتب

بتعمق مسرحيات ذات مضامين وجودية متعددة وذلك في مسرحياته "الفجوة" و"مورتيوري Morituri" و"عين الضوء" و"أين يقع" التي يصفها كاتبها بأنها: سحرية وغريبة في نفس الوقت. أما مسرحية "كويكوتشا Collacocha" للمؤلف البيرواني (انريكي سولاري سواينييه Enrique Solari Swayne) فإنها نموذج مثالي للمسرح الملحمي. ويتلخص موضوعها في عملية شق طريق يربط بين الغابة والبحر يمر عبر سلسلة من الجبال. وملتقى فيها بشخصية (انشيكوبار Eche copar) المهندس الذي يتولى مسئولية تشييد ذلك الطريق والذي يمتلك الإرادة القوية لخدمة العمل وللتقدم والقوة الإنسانية التي لا تقهر أمام قوى الطبيعة التي لا تقهر أيضاً.

أما مسرح الطفل فقد بلغ هو الآخر مستويات عالية شعرية وجمالية وفنية في نفس الوقت الذي كان فيه مسرحاً تعليمياً مطعماً بالحكمة -تأتي فيه الموعظة أو الدرس المستفاد ضمن الحكمة المسرحية وليس في النص على لسان الممثلين-، ومن كتّاب مسرح الطفل البرازيلية (ماريا كلارا ماتشادو María Clara Machado) في مسرحية "الشبح بلوفت Pluft" و"المُهْرُ الأزرق" و"سرقة البصيلات"...إلخ. والمؤلفة البيروانية (سارا خوفريه Sara Joffré) في "أسطورة الطائر الفلاوتا" و"المندريثا Almendrita" و"بينوكيو" و"القط بالحذاء ذي الرقبة" والكاتبة الأرجنتينية (ماريا إيلينا وولش María Elena Walsh) في مسرحية "أغان للرؤية" و"دونيا ديسبارتييه Disparate" و"بامبوكو Bambuco"...إلخ.

أما مسرح العرائس الذي كان له نشاط اجتماعي فعّال في جميع أنحاء أمريكا اللاتينية، فقد ازدهر في أعمال الأرجنتينيين (أوسكار شينر Oscar Scheiner) و(خايبير بيافانييه Javier Villafañe) و(هيكتور وادواردو دي ماورو Héctor y Eduardo Di Mauro) والبيرواني (فيليبه ريباس

ميندو (Felipe Rivas Mendo) الذى شارك بإنتاجه الغزير فى الحملات الهامة لمحو الأمية وإيقاظ الوعي فى بيرو ودول أخرى.

وننتقل إلى المسرح الشعري المتعدد المضامين فنجد من أبرز كتّابه البيروانى (خوان ريوس Juan Riós) الذى أحيا فى أعماله المنظومة شعراً حراً أساطير أدبية عظيمة مثل "دون كيخوته" وشخصيات وأحداث قبل الاكتشاف الأمريكى فى مسرحيته "ملكة فوق القبور" كما كتب أعمالاً تتناول العنف الشديد فى "النار" و"البائسون"؛ وكذلك المؤلف الدومينكى (هيكتور انشوستيجي كابرال Héctor Incháustegui Cabral) الذى قام، بإدراك ووعي مسرحى كبير وحس بارع المعاصرة فى ثلاثية "خوف فى حفنة تراب"، بمعالجة لتيّمات من أسخيلوس وسوفوكليس ويوريبديدس فى أعماله "بروميتيو" و"فيلوكيتيس" و"ايبوليتو". أما المؤلف البيروانى (خوليو رامون ريبيرو Julio Ramón Ribeyro) فيلخص فى مسرحيته الشعرية "سانتياجو صائد العصافير" التعطش إلى الحرية فى عهد الاستعمار. وكذلك الكوستاريكى (البرتو ف. كانياس Alberto F. Cañas) الذى يقدم فى مسرحيته "شئ أكبر من مجرد حلمين" قصة حب رقيقة خلفيتها عبارة عن حلم.

أما المسرح النفسى فيمثله بأطالة ثلاثة مؤلفين شيليين هم:

(لويس البرتو إيريمانس Luis Alberto Heiremans) الذى يعالج فى مسرحيته "ناب فوق المرمز" بشكل مأسوى، علاقة معقدة بين أم وابنها. والمؤلفة (جابريل روبكيه Gabriela Roepke) المحللة الدقيقة لدواعي آليات السلوك الإنسانى فنجدها فى مسرحية "ألعاب صامتة" تقدم لنا دراما شديدة التوتر بطولاتها ثلاث أخوات تربطهن أحاسيس متلاقية من البغض والحاجة إلى رفيق؛ والمؤلف (أليخاندرو سيفكنج Alejandro Sieve

(King) المبدع المعروف بتناوله للتييمات الشعبية والذي يقوم فى مسرحيته "أخى كريستيان" بتحليل شديد العمق لمشكلة صعبة تدور حول تبعية أخ لأخيه.

ومن المضامين الهامة للمسرح الإسباني أمريكى نذكر موضوعين شديدى الارتباط فيما بينهما ويعتبران انعكاساً للتخلف الصناعى فى القارة، هما: الهجرة والاعتراب. الأول يعرضه بكفاءة مسرحية كبيرة الأرجنتيى (خوان بيريث كارمونا Juan Pérez-Carmona) فى "ثورة المائيتاس Macetas"، المؤلف نو الإنتاج الغزير الذى يعكس من خلاله عملية بحث مستمرة عن العظمة الحقيقية للإنسان. والمائيتاس Macetas فى البيئة الشعبية هم الذين يغتربون عن بلادهم معتقدين استطاعتهم العيش بصورة أفضل فى أرض أخرى غير تلك التى ولدوا عليها. ولكن لماذا يذهبون؟ ولماذا يعتقدون ذلك؟ الإجابة على هذه الأسئلة تحاول أن تقدمها الشخصية الرئيسية فى المسرحية وهو "المائيتا" الذى يقول لأبيه: "افهم الأمر جيداً يا عجوز. لن أذهب للعمل فى الخارج لمجرد نزوة. فهنا لا توجد سبل للحياة ولا أمان. نعيش بلا أفاق ونكرس كل طاقتنا للكراهية. إن هناك بلداً قد سارت قدماً بنصف ما تملك من ثروات وتتعلم اليوم بالرخاء. ولماذا هنا لا؟ إن ذلك ما يدفعنى إلى اتخاذ هذا القرار. وهو نفس شعور الآلاف من الحرفيين الأرجنتينيين الذين يتركون البلاد كل يوم". أما موضوع الاعتراب، فقد تناوله بعمق وتفوق الكاتب الإسباني هندورى (اندريس موريس Andrés Moris) فى مسرحيته "مهنة رجال" التى تدور حول ظاهرة الاعتراب التى ظهرت لدى الشباب الأكثر تفوقاً والمنتمى للدول المتخلفة بسبب طول إقامتهم بمنح دراسية فى أوروبا أو الولايات المتحدة الأمريكية، إنها أزمة التصادم بين عالمية التكوين الثقافى والفنى، والتقنى بالذات، الذى يحصلون عليه فى تلك

البلاد وواقع محلى وهو أن تلك المعارف التى تلقوها فى الخارج لا يمكن تطبيقها فى بلادهم.

أما مسرح القسوة فقد بلغ أوجه فى مسرحيته المؤلف الفنزويلي (بول ويليامز Paul Williams) "المقص" وبطلاها رجل وامرأة يحاول كل منهما تحطيم الآخر: هو عن طريق إخضاعها لعقاب يومى بالنار؛ وهى بقيامها بتمزيق وإتلاف رموز من ورق تمثله. وفى مسرحيته "رحمة الله" يقدم المؤلف الإكوادورى (خوسيه مارتينيث كيرولو José Martínez Queirolo)، بحس نقدى واجتماعى حاد وقسوة ساخرة، قصة رجل وامرأة يقومان، من داخل تابوتيهما، بتأمل المراسم الجنائزية المهيبة المقامة لهما بينما يحاولان، بلا أمل، إحياء الشاعر التى كانت تميز حياتهما الزوجية وهما على قيد الحياة من سخرية واحتقار متبادل وخداع. وأخيراً مسرحيته "طلقة فى الهدف" للأرجنتينى (خوان بيريث كارمونا Juan Pérez-Carmona) التى تمثل اللامعقولية الجوهرية فى مجتمعنا والتى يرمز لها بزوجين يحاولان إذابة المثل فى حياتهما عن طريق تحول أحدهما إلى شخصيات أخرى يسهل استخدامها واستغلالها. وتصل القسوة إلى أقصى تعبير لها عندما تقع تحت سيطرتيهما شخصية ثالثة ضحية سهلة لرغبتيهما فى التدمير.

كان للعنف "الشرعى" الذى تمارسه السلطات الحاكمة والعنف "المضاد" من جانب من ليس لديهم وسيلة أخرى لمواجهة الأول، حظ وافر فى طروح المؤلفين المسرحيين فى كولومبيا. فقد بدأ الكاتب (لويس انريكييه أوسوريو Luis Enrique Osorio) طرح هذا المضمون مسرحياً فى الأربعينيات بمسرحيته "سحابة إبريل" و"حظر التجول" و"طيور رمادية"...إلخ، ثم بلغ تطوراً كبيراً فى أعمال مؤلفين لاحقين مثل (جوستابو اندريديه ريبيرا Gustavo Andrede Rivera) فى مسرحية "رمنجتون

٢٢ Remington 22 و"الطريق" و"حكايات لدرء الخوف" ... إلخ؛ و(مانويل ثاباتا أوليبيّا Manuel Zapata Olivella) فى "عودة قابيل" و"كارونتيه Caronte مُحَرَّرًا" ... إلخ؛ والمؤلف (انريكيه بوينابنتورا Enrique Buenaventura) فى مسرحيته "الفخ" و"مأساة الملك كريستوفل" و"قداس على روح الأب لاس كاساس" ... إلخ؛ والمؤلف (كارلوس خوسيه ريس Carlos José Reyes) فى مسرحيته "قطاع طرق" و"الصناديق القديمة المترتبة التى حرّم علينا أبائنا فتحها" و"قاعة الانتظار" ... إلخ، والمؤلف (خايرو انيبال نينيو Jairo Aníbal Niño) فى مسرحيته "أحدهما يموت عند الفجر" و"جبل كالبو Calvo" و"الانقلاب العسكرى" ... إلخ.

وبإلقاء الضوء على أهمية مضمون مسرحية "حكايات لدرء الخوف" للكاتب اندريديه ريبيرا (Andrede Rivera) نجد أباً واقفاً أمام تابوت ولديه وهو يقول للأم: ماذا كان يكتب ولدانا ؟ أكاذيب زرقاء وأكاذيب حمراء للصحف الملعونة بالعاصمة. أكاذيب كانوا يضخمونها هناك. كنت أعلم أن شيئاً خطيراً قد بدأ عندما قال (جوستابو) إنه سيكتب للصحيفة الزرقاء ورد (خورخى) بأنه أحمر وبأنه سوف يكتب للصحيفة الحمراء. أدركت فى تلك اللحظة أن شيئاً ما قد بدأ وأنه نهاية وخيمة. إن العنف يبدأ عندما ينقسم الأخوة على أنفسهم".

وقد تم تناول موضوع العنف بإسهاب فى دول أخرى منها ماكتبه الفنزويلى (خوسيه جابريل نونيث José Gabriel Núñez) فى مسرحيته "طريق الفردوس الطويل" التى تقدم حواراً يقشعر له البدن لأم طالب تخضع لاستجواب الشرطة؛ ونذكر أيضاً المؤلف الجواتيمالى (ليونيل مينديث Lionel Méndez) فى مسرحيته "المفقودون" وهى عرض درامى لـ "لوحه العادات" ... القمعية؛ والمؤلفة المكسيكية (ماروخا بيلالتا Maruxa

(Vilalta) فى مسرحيتها "مسألة مخيبة للأمال" وهى مهزلة قاسية حول التفرقة العنصرية ومسرحية "هذه الليلة معاً نتحاب كثيراً" وهى حوار درامى يظهر بغضاً بين زوج وزوجته تكمن سعادتهما الوحيدة فى قراءة أخبار الحروب؛ وكذلك المؤلف البويرتوريكوى (لويس رفائيل سانتشيث Luis Rafael Sánchez) فى مسرحيته "العاطفة على طريقة انتيجونا بيريث" التى تقوم فيها البطلة فيها بدفن جثث "إخوانها" التابعين للثوار المدنيين؛ والمؤلف النيكاراچوى (البرتو ايكازا بارجاس Alberto Ycasza Vargas) فى مسرحيته "إننى أغفر لك" وفيها إدانة لتعاون بعض الأعضاء السابقين فى مجلس الكنائس مع النظم الديكتاتورية القمعية؛ والمؤلف المكسيكى (اميليو كاربايدو Emilio Carballido) فى "يوم غضب صغير"؛ والجواتيمالى (كارلوس سولورثانو Carlos Solórzano) فى مسرحيته "إحراق يهودا" وهى مسرحية تتناول مواضيع تراثية ودينية قديمة مشحونة بعنف دفين؛ والبرازيلى (بلينيو ماركوس Plinio Marcos) فى مسرحيته "سكين فى اللحم" وهى مجمل درامى لمجتمع كامل عبر ثلاث شخصيات مرسومة بشكل رائع هى: امرأة عاهرة ومن يستغلها ورجل شاذ جنسياً؛ وأيضاً المؤلف البرازيلى (ألفريدو دياس جوميس Alfredo Díaz Gómez) فى مسرحيته "دافع ثمن الوعود" وأخيراً التشيلى (ايجون وولف Egon Wolff)؛ فى مسرحية "الغزاة" وهى تقدم مواجهة بين الأوساط العالية والمهمشة من خلال كابوس يتحول إلى حقيقة.

وتبرز مسرحية "غضب الحمل" للكاتب السلبادورى (ألبيرتو أرتورو ميننديث Alberto Arturo Menéndez) كنموذج لإحياء مضامين الكتاب المقدس فى ثوب معاصر.

أما فيما يختص بالتيّمات التي تتناول فترة ما قبل الاكتشاف الأمريكي فنشير إلى الكاتب البيرواني (كارلوس دانييل بالكارثيل Carlos Daniel Valcárcel) في الدراما التاريخية "توباك أمارو Tupac Amaru" وأيضاً البيرواني (برناردو روكا ري Bernardo Roca Rey) في التراجيديا ذات الفصل الواحد "موت أتاهاوالبا Atahualpa" والبيرواني (أوجستو تامايو باراجاس Augusto Tamayo Vargas) في إحيائه الشعري لـ "أسطورة بيتشاما Vichama".

وكمثال رائع لمضامين تناولت التزاوج الثقافي الهندي-الأوروبي جديدة بالذكر مسرحية "سولونا Soluna" للمؤلف الجواتيمالي (ميجيل أنجيل أستورياس Miguel Angel Asturias) وهي كوميديا عجيبة تعكس الصراع الدائم بين نمطين من الحياة مازالا متعايشين هما: النظام البرجوازي نو الأساس الأوربي والمضامين المسيحية، والأشكال الخفية المعبرة عن اللاوعي الشعبي عن الرموز التي تحكم وجوده بعيد الغور.

وننتقل إلى المواضيع الخاصة بالرموز العالمية ولن نجد مثلاً أفضل من الدومينكي (إيفان جارثيا جيررا Iván García Guerra) في مسرحيته "دون كيخوته كل العالم" والتي يلقي فيها البطل (الونسو كيثادا Alonso Quezada) حتفه أثناء بحثه عن الثوار لمحاولة إقناعهم بالتوصل إلى حل سلمي لخلافاتهم وكان قبل عملية بحثه هذه قد ذكر لزميله سبب سعيه بقوله: "خرجت من بيتي بحثاً عن خلاص للإنسان ولن أعود من هناك حتى يتم للإنسان ذلك. لن أستطيع البقاء حبيس بيتي وأنا أعرف أن هناك أخطاء ترتكب على مقربة مني. إن العالم يا عزيزي (سانتشيث) يحتاج إلى رجال مثلك ومثلي، رجال قادرين على الدعوة إلى الحقيقة في كل مكان، ينتقمون للمظالم ويحملون السعادة إلى حيث تُفتقر".

وما زال هناك العديد من المؤلفين الذين يزخر بهم المسرح الإسباني وأمريكي ونظراً لقلة ما نشر في هذا المجال لا يسعنا إلا أن نذكر بعض الكتاب الذين لا يمكن إغفالهم مثل الأرجنتيني (أوسبالدو دراجون Osvaldo Dragún) الذي يرفض في مسرحيته "حكايات جديرة أن تروى" استغلال الإنسان لأخيه الإنسان والكاتب البيرواني (جريجور ديات Gregor Díaz) مؤلف "الإضراب" و"سكان الرقم أربعة" وهي انعكاس أصيل للظلم الاجتماعي الذي ينكر حق الشعور بالكرامة على الجموع العريضة المهمشة صيغ بلغة مسرحية طبيعية مستمدة من هؤلاء المهمشين، كذلك الأرجنتينيون (روبرتو م. كوسا Roberto M. Cossa) في "نهاية أسبوعنا" و (سيرخيو ديه ثيكو Sergio de Cecco) في مسرحية "حلبة مصارعة الديكة"؛ و (خيرمان روزنماشر Germán Rozenmacher) في "ترنيمه ليوم جمعة ليلاً"؛ فضلاً عن مجموعة من المؤلفين المسرحيين ينتمون إلى فترة الستينيات يتميزون بالأصالة في تصويرهم للواقع الأرجنتيني يبرز منهم (باتريثيو استيبييه Patricio Esteve) في مسرحية "الهستيريا القومية العظيمة"؛ والمؤلف (ريكاردو مونتيه Ricardo Montí) في مسرحية "القصة المغرضة للطبقة المتوسطة الأرجنتينية"؛ و (ماريو ديامنت Mario Diament) في "أخبار عملية اختطاف" و"المسألة خارجية" والمؤلف (ألبرتو أديلاخ Alberto Adellach) في "رجل مأسوي" و (ديانا راتنوفيك Diana Raznovich) في مسرحية "لا يوجد سوى مكان واحد". والكاتب البوليفي (خورخيه روشا Jorge Rozsa) مؤلف مسرحية "الجوع" وهي دراما مؤثرة تدور أحداثها في إحدى المقابر حيث تتعزل شخصياته نتيجة وقوع انفجار نووي؛ والمؤلف الفنزويلي (ردولفو سانتانا Rodolfo Santana) الذي كتب لمسرح العنف والموت وما بعده ومن أهم أعماله

مسرحية "موت الفريدو جريس (Alfredo Gris) و"المكان" و"أبونا دراكولا" و"المجرمون و باربا روسا"؛ وأخيراً نذكر مؤلفين كوبيين مثل (أنطون أروفات Antón Arrufat) ومسرحية "القضية قيد البحث" و(نيوكلاس دورر Nicolás Dorr) في مسرحية "المتسلقات"؛ و(أيلاردو استورينو Abelardo Estorino) في "سرقة الخنزير" و"المشط في المرأة"؛ و(ماتياس مونتس أويديوبرو Matías Montes Huidobro) في مسرحية "غاز في المسام" و"ملح الموتى"؛ والكاتب (رامون فيرير Ramón Ferrer) في مسرحية "الرجل الطاهر" و(مانويل ريجيرا سلوميل Manuel Reguera Saumell) في مسرحية "الجنرال انطونيو كان هنا" و"الحبل حول العنق" و"قصة تشيتشيتو Chechito"، ولقد تميز كل هؤلاء المؤلفين بالتجديد فيما يتعلق بالتراث الخاص بالعادات ذى المضمون الاجتماعي العميق.

وأخيراً، فإننى واثق من أن النماذج المقدمة ستفى بالغرض منها بالنسبة إلى القارئ، ليس فقط من حيث التعرف على الأساليب والمضامين الثرية للمسرح الإسباني وأمريكي المعاصر بل وبوصفها شاهداً على واقع وإشكالية؛ واقع وإشكالية لهما سمات متفردة فى كل قطر على حدة بيد أنهما، على مستوى القارة العام، يطرحان على المشاهد عناصر مشتركة اضطلع المسرح، فى جميع أقطارها، بمؤونة عرضها وإدانتها.

المؤلف

١- شيلي

"المسرح الموسيقي" الإسباني أمريكي

مسرحية "عريشة الزهور"

نبدأ اليوم بالمسرح الموسيقي الإسباني أمريكي مع مقتطفات من مسرحية "عريشة الزهور" الموسيقية الكوميدية الشيلية من تأليف (إيسيدورا أجيري Isidora Aguirre) ووضع موسيقاها وكلمات أغانيها (فرانثيسكو فلوريس ديل كامبو Francisco Flores del Campo).

المذيع: اذا ما أشرنا إلى أهم تاريخين للمسرح الشيلي المعاصر فلا شك انهما ٢٢ يونيو عام ١٩٤١ عندما بدأ نشاط المسرح التجريبي لجامعة شيلي و ١٧ أكتوبر عام ١٩٤٣ عندما ظهر لأول مرة في الحياة الفنية في شيلي "المسرح التجريبي لجامعة شيلي الكاثوليكية". وفي هذين التاريخين ولد المسرح الشيلي المعاصر الحقيقي. ونحب أن نشير إلى انه قبل هذين التاريخين ظهرت أعمال لكبار المؤلفين الذين بدأوا بالمسرح التقليدي في شيلي منهم (البرتو بليست جانا ١٨٣٠-١٩٢٠) و (دانيال باروس جريث ١٨٣٤ - ١٩٠٩) (Daniel Barros Grez) اللذان جددوا معالم الطريق نحو مسرح قومي أصيل.

المذيع: وفي القرن العشرين برز أربعة مؤلفين مسرحيين على قدر كبير من الأهمية يعتبر كل منهم مصوراً بأسلوبه لطبقة اجتماعية محددة المعالم تماماً، وهم: (إدواردو باريوس Eduardo Barrios) المولود عام ١٨٨٤ الذي يركز في مسرحياته على الطبقة البرجوازية المتوسطة في سانتياجو عاصمة شيلي و (أرماندو مووك Armando

Mook) الذي يطوف بين البيئات الأكثر تبايناً بدءاً بالطبقة الريفية وحتى الطبقات الراقية من سكان العاصمة و (أنطونيو أثيبيدو إرنانديث Antonio Acevedo Hernández ١٩٦٢-١٨٨٦) مؤسس المسرح الاجتماعي والشعبي في شيلي الذي يعكس ضيق وألم الفلاح وعامل المناجم وعامل المدينة البسيط...، و(خيرمان لوكو جروتشاجا Germán Luco Gruchaga ١٨٨٤-١٨٣٦) الذي يقدم تحليلاً لعواطف الطبقة الريفية بمسرحيته "أرملة أبابلانزا Apablaza" التي تعد من أعظم الأعمال المسرحية في الأدب الشيلي.

المذيع: وفي الثلاثينيات أحدث ظهور السينما الناطقة تباعداً بين المسرح ومشاهديه في شيلي وفي عدة دول أخرى بالإضافة إلى التباعد الموضوعي وعدم تقدم التقنيات الخاصة بالعرض المسرحي بنفس القدر الذي تقدمت به التقنيات السينمائية. وعندما بدأ بعض الشباب، بشكل خاص، في التساؤل: وما العمل؟ وجدوا الإجابة مع مقدم الممثلة الإسبانية "مارجاريتا شيرجو Margarita Xirgu" إلى القطر في أواخر الثلاثينيات وفي عام ١٩٤١ قررت مجموعة من طلبة جامعة شيلي تأسيس المسرح التجريبي متطلعة إلى عرض التقنيات الجديدة لفن التمثيل و إلى خلق مدرسة مسرحية على المستوى الجامعي وامتلاك قاعة خاصة للعمل بها بصورة دائمة بالإضافة إلى إنعاش مسرح جديد وأصيل.

المذيع: وبعد عامين ومع تأسيس المسرح التجريبي بجامعة شيلي الكاثوليكية، في عام ١٩٤٣، نمت حركة مسرحية يمكن تلخيص نتائجها في أنها كانت تعبيراً عن مولد مسرح ذي جذور ثقافية

وعروض قومية أصيلة، وهكذا وجدنا كتاباً مسرحيين مثل (بيدرو ديه لابارا Pedro de la Barra) و (سيرخيو بودانويك Sergio Vodanovic) و (فيرناندو كوادرا Fernando Cuadra) و (لويس البرتو هيرمانس Luis Alberto Heiremans) و (جابريل رويكه Gabriela Roëke) و (ماريا أسونثيون ريكيئا María Asunción Requena) و (ايسيدورا أجيري Isidora Aguirre) وكثير غيرهم ممن تألقوا بانتاجهم المسرحي بكل جوانبه الموضوعية والأسلوبية في المسرح الدرامي والهزلي والنفسي والعبثي والاجتماعي ومسرح الطليعة و... المسرح الموسيقي الذي اتصلت جنوره مثل سابقهم بالواقع الشيلي المعاصر.

المذيع: وتتويجاً لعدة سنوات من عمل فرقة المسرح التجريبي بجامعة شيلي الكاثوليكية التي تخصصت في تقديم الأعمال القومية، ظهرت عام ١٩٦٠ الكوميديا الموسيقية العظيمة "عريشة الزهور" التي وضع كلماتها وألحانها (فرانثيسكو فلوريس كامبو Francisco Flores Campo) وكتبت نصها (ايسيدورا أجيري Isidora Aguirre) وهي مستوحاة من قصة حقيقية وقعت في سنتياجو شيلي عام ١٩٢٩.

المذيع: وحول هذه التجربة يقول مؤلف الأغاني (فرانثيسكو فلوريس كامبو).

المذيع: إن كتابة الكوميديا الموسيقية هي طموح أي مؤلف موسيقي شعبي ولكن المهم هو إيجاد الموضوع الذي يثير خيال المؤلف بخفة ظله وأهميته. وقد سألني صديق لماذا لا أغزو هذا اللون المسرحي

مشيراً عليّ بميدان سوق الزهور في (مابوتشو Mabochu) بسانتياجو ليكون مادة له. وعندما قمت بزيارة هذا الميدان في اليوم التالي كان التأثير قوياً إلى درجة أنني كتبت في نفس الليلة كلمات عدة أغاني. وكانت قد نقلت إلى هذا الميدان عريشة القديس (فرانثيسكو) التي ظلت لعدة سنوات علامة مميزة من حيث الوان وعبير زهورها، لقلب العاصمة سانتياجو".

المذيع: وتقول المؤلفة ايسيدورا أجيري:

المذيعة: لقد بدت لي فكرة (فرانثيسكو فلوريس) هامة للغاية إلى درجة أنني بدأت في الحال في البحث عن تاريخ تلك العريشة الأصلية وعن بائعي زهورها التأثيرين أو الهائنين حسب الموقف والذين دافعوا بأظافرهم وأسنانهم عن مقرهم الأصلي مما كان له صدى كبير لدى الرأي العام وذلك عندما تفجرت فكرة هدم العريشة ونقلها إلى ضاحية بالمدينة بهدف تحديثها. وتضيف المؤلفة: "لقد استعنت ببعض الوثائق التاريخية لأجعل من تلك الكوميديا تسجيلاً مزوداً بصور لمختلف بيئات سانتياجو عام ١٩٢٩ محاولة إكسابها ذلك البريق والجمال الذي تحمله الأشياء ليس كيفما كانت وإنما كيفما نتذكرها".

المذيع: وفي أبريل عام ١٩٦٠ عرضت في سانتياجو مسرحية "عريشة الزهور" بنجاح ساحق وفي العام التالي بدأ المسرح التجريبي لجامعة شيلي الكاثوليكية جولته الأولى بأوروبا بمسرح مدريد الإسباني محققاً نجاحاً على المستوى النقدي والشعبي بهذا العرض الرائع الذي يعكس بكل المعاني المذاق الأصيل لأفضل المسرحيات

الغنائية الإسبانية وربما بصورة خاصة، اعتبرت من أفضل أنواع
فننا الغنائي وأكثر أصالة وهو الفن الغنائي المسرحي الوليد
المعروف باسم الترتويلا.

مؤثرات موسيقية...

المذيعة: نحن الآن في سانتياجو شيلي عام ١٩٢٩. الشمس ساطعة وعريشة
الزهور في أوجها ويقوم الجمهور المتباين بالمرور بالمكان
وبالشراء والمجالة مع البائعين.

مؤثرات موسيقية: غناء:

خذي زهوراً يا سيدتي، خذ زهوراً يا سيدي
عندي ورد ما أجمله لكل مناسبة تحمله.
منه الأبيض مثل عروس، والأحمر من الحب،
وورد أصفر، لخالي القلب.
خذي زهوراً يا سيدتي، خذ زهوراً يا سيدي
عندي ورد ما أجمله لكل مناسبة تحمله.
صحبة ورد ندية لصاحب في ضريح.
وأخرى من الحرشف والشوك للقاء حميك.
خذي زهوراً يا سيدتي، خذ زهوراً يا سيدي.

المذيع: وتأتي "كارميلا" ابنة أخت دونيا "روساورا" التي تعتبر أكثر بائعي
الزهور شعبية ونشاطاً، تأتي لأول مرة إلى "سانتياجو" قادمة من
ركن قصى ببلدة ما.

مؤثرات موسيقية: غناء

كارميلا، كارميلا، جئت إلى المدينة،

بوجه بشوش، آه، يا للسعادة.
أتيت من "سان روسيندو" لأعيش في المدينة،
هناك الحياة صحية جداً، ولكنها جامدة.
نعمل طوال النهار وننام في الليل،
وما أن يلوح الفجر، للعمل نعود.
أتيت من "سان روسيندو" لأعيش في المدينة.
كارميلا، كارميلا، جئت إلى المدينة،
بوجه بشوش، آه، يا للسعادة.

المذيعة: وتصل إلى مقر العريشة أنباء الخطط الخاصة بإزالة المكان والتي
تدرسها البلدية بهدف توسيع طريق "لاس ديلثياس" المزروع
بأشجار الحور..

مؤثرات موسيقية: غناء

ما رأيكم لو ذهبنا لنتحدث مع الرئيس.
سأذهب إلى سان فرانثيسكو لأستجد بالقديس المنتصر.
وأنا سأذهب إلى صديق، رجل سياسي له مكانته.
سوف ندافع عن عريشتنا العزيزة،
حتى لو كلفتنا حياتنا، لانستطيع أن نفقدها،
حتى لو كلفتنا حياتنا، سوف ندافع عنها.

المذيع: ووسط هذا القلق الذي سببه المشروع الخاص بهدم عريشة
الزهور، تقع بالطبع قصة حب بطلها "توماس" الذي يجلب يومياً
الزهور من حقله البعيد إلى العريشة والذي يتعرف على "كارميلا".

مؤثرات موسيقية: غناء

- هل كنت تعرفين العاصمة من قبل يا كارميلا؟
- لا، لم أكن أعرفها. انظر، إنها بيضاء وجميلة.
- إنها لا تثير اهتمامي ولكن واضح انه الآن وبعد مجيئك
أعتقد انها سوف تعجبني...
- إذ انه
- أنت إذن من الريف...
- نشأت فوق الجبل مع أبي وذهبت إلى
المدرسة في سان روسيندو.
- عندي أرض في "ليماش". أقوم بالزراعة
وأحضر إلى العاصمة لجلب الزهور فقط.
- إن "ليماش" هذه في الشمال. أليس كذلك؟
- نعم سوف تعجبك، الشمس بها ساطعة. ليس كهنا
في الجنوب، والمياه فيها متوفرة.
- إن قريتي في العليا بين صفصافة
وحوض زهور،
ولي كلب يدعى "فورتونا" وجواد أصهب
وعندي ساقية تغني وهي تسقي حقل القمح،
لكنني لست سعيداً تماماً، لأنني لا أملك من أحب.
- أرضي طيبة، أرضي طيبة، أرضي يحلو فيها العمل.
- لكنه عندما يكون لها صاحبة، سوف أسميها
الأرض الجميلة.
- لكنه عندما يكون لها صاحبة، سوف أسميها
الأرض الجميلة.

المذبة: يحدث هذا بينما تدبر الدسائس على أعلى المستويات والتي لا يمكن، بالطبع، أن تخلو من النساء... وخاصة نساء الوسط "الآخر" الاجتماعي في شيلي فتقابل والد المهندس المعماري صاحب مشروع إزالة العريشة، وكأنها صدفة، مع عمدة المدينة... وتحاول استغلال دلالها ليتعهد بمساندة مشروع ابنها.

مؤثرات موسيقية: غناء

- اسمع يا فارسي الولهان،
عندما تطلب موافقة سيدة مثلي
يجب أن تكون على أتم استعداد
للشرط الذي يمكن أن تمليه عليك.
فسيدة مثلي من سانتياجو لا تسلم نفسها
مثل أية زهرة يقطفها أحدهم من حديقة،
وخاصة إذا كانت تلك السيدة
على دراية بمتاهات الحب.
اسمع يا فارسي الولهان...
- اسمعيني يا دونيا "لاورا" المعبودة،
انني لا أريد الضغط عليك، لا سمح الله،
أريد فقط أن أضمك بين ذراعي
وأن تسمعي ترنم قلبي بك.
إن الرشوة في الحب مشروعة
عندما يكون الهدف حباً وليس أنانية.
المهم هو أنه في أقرب فرصة سانحة.
نفطر سوياً ونحن أقرب ما نكون لبعضنا البعض

اسمعيني يا دونيا "لاورا" المعبودة...

المذيع: ولا تخلو القصة من المساندة الشعبية لبائعي الزهور وهنا نجد بالطبع الشباب الذي كان وما زال مليئاً بالحماس، يقدم مساندته.

مؤثرات صوتية: غناء

- الساعة التاسعة ولم يصل الطلبة بعد...
- ماذا حدث بين "كارميلا" ودون "كارلوتشو"؟
- عادت صداقتهما ... ودعاها
- يوم الأحد إلى حفل نادي الفروسية.
- هكذا يمكن أن تتحدث مع العمدة.
- لن يعير العمدة "كارميلا" اهتماماً.
- وما رأيك لو زينت "كارميلا" تماماً وأرسلتها إلى الحفل وكأنها فتاة ثرية؟
- أليس هذا تورط في الخطيئة... عاشت عريشة الزهور!
- عاشت!
- إنها عريقة وجميلة، شعرية وأصيلة.
- إنها أصيلة ولذلك ستعلن أثراً قومياً
- زملائي ومواطني، هيا نعترض بغضب، على هؤلاء المجرمين الذين يهددون بإزالة الميدان إزالة تامة
- كل الموقعين أدناه يريدون الاعتراض وهو عمل يشرفهم، وبما انهم هنا

فإنهم يسجلون أسمائهم، ولا بد من حصرهم. يا أمين:
أحصرهم

- دون "أوخينيو بريو" عن المدافعين عن
الثقافة.

- "رفايل فونتاورو" و "ليخاندرو فلوريس" عن
الممثلين

"خوان فرانثيسكو جونتاليث" عن الرسامين.
- عاشت شيلي يا حسالة!

وعمال السيرك .. ونقابة مصففي الشعر.

- كل شيلي بأكملها. لأن العريشة...

عريقة وجميلة، شعرية وأيضاً
أصيلة.

إنها عريقة ولذلك، تعلن أثراً قومياً.

المذيعة: يحدث كل ذلك بينما دونيا "روساريو" زعيمة العريشة بلا جدال،
والمقتتعة بأن مفاتن "كارميلا" ابنة شقيقتها ستغزو قلب المهندس
الشاب الذي سيتولى مشروع الإزالة ويترك خطته الخاصة بذلك،
تقوم بإعدادها لحضور حفل الكرميس الذي دعاها إليه. فتشتري لها
الثياب وتحملها إلى أفضل مصففي الشعر في المدينة... لكن
"كارميلا" تحب "توماس" وتحلم بالزواج منه والعيش معه في حقله
البعيد. وعندما تفقد كل الآمال في انقاذ العريشة ويسود التشاؤم
يصل العمدة فجأة و...

مؤثرات موسيقية: غناء...

- إنها الثانية عشرة ياسيدة "تشارو". وهي الساعة

التي سيحكم فيها في أمرنا.
سيوافقون مؤكداً على مشروع الإزالة.
- إذن ، لقد ذهب هباءاً أمر إرسال "كارمليتا"
إلى الحقل.
انظر انها قادمة هناك...
- "كارميلا" أخيراً ظهرت. أمستعدة أنت؟ سوف يتحرك
القطار الذي ستستقلينه في الثانية.
- يا إشبينتي، هل رأيت "توماسيتو"؟* إنني نادمة
على ما حدث في حفل الليلة الماضية. أنني
أحب من جديد يا إشبينتي...
- تحبين "توماسيتو"؟ قولي ... لقد أخبرتك : لو
أفسدت الليلة فسوف أعيدك إلى "سان روسيندو"...
- هذه هي حقاً "كارمليتا" حبيبتي! مثل أول
يوم لها
- ليته كان ذلك اليوم يا "توماسيتو"
- أتتذكرين ما قلناه يا "كارمليتا"؟
- وكيف لي ألا أتذكره؟ أقول لك نعم.
- حفظكما الله !
- العمدة! ها هو قائم هناك!
- سيدي العمدة ألم يكن اليوم الحكم في مشروع
الإزالة؟
- نعم بالطبع. لقد وافق مجلس البلدية...

* تصغير "توماس" وهو للتدليل. (المترجمة)

أعد لي باقة من الورد الأبيض...

-وافق مجلس البلدية يا سيدي العمدة

-وافق يا "لاوريتا"!

- ها قد ذهب كل شيء إلى الجحيم. لقد انتصرت

هذه السيدة.

- هل تسمح لي بكلمتين يا سيدي العمدة. انني أكبر النساء

هنا

وأحب أن أخبرك بأن ما سوف يفعلونه معنا يعتبر

ظُلماً كبيراً لقد جئنا هنا بسلامنا نقيّة

واستطعنا تأسيس هذه العريشة. إنها فخرنا.

وهي تعج بالزهور والناس. فإذا أردتم أن تهدموا

عريشة سان فرانثيسكو، اهدموها ولكن سوف تجدونا

أسفلها.

-ومن قال إنهم سيهدمون عريشتكم. لقد وافق مجلس

البلدية، واضعاً في الاعتبار الحملة التي اقيمت لصالح

بقاء

العريشة منحها تمديداً لمدة خمس عشرة سنة.

فاليحيا العمدة ... يعيش ... يعيش.

لأن العريشة عريقة وجميلة...

- ستار -

٢- فنزويلا

"المسرح التاريخي" الإسباني الأمريكي

مسرحية "مانويلوتي Manuelote"

تأليف (ثيسار رينخيفو César Rengifo)

المذبة: يحتل الفن الدرامي الفنزويلي المعاصر مكانة هامة جدا تعكس، في مجملها، مجهودا موجهها نحو البحث عن الهوية القومية المطلقة. لذلك تصب فيه مضامين وأساليب شديدة التنوع بدأت باتجاه سائد نحو تناول العادات والمواضيع التاريخية بالرغم من أن مسرح العادات لم يرق إلى أن يكون مسرحا تقليديا وهو ما يعتبر في دول أخرى مثل الأرجنتين قاعدة أساسية لمسرح قومي أصيل، كما لم يتمكن، باستثناء مسرح (لويس بيرازا Luis Peraza)، من أن يكون إنعكاسا لقلق ومشاكل إجتماعية عميقة. ونجد بصورة عامة أن الكتاب المسرحيين الذين سبقوا الكتاب الحاليين قد قدموا أعمالا سطحية أو ظاهرية للواقع وربما كان ذلك نتيجة ثقهم الزائدة في الحمية الفنزويلية التي كانت تميزهم.

المذبة: وكجسر يصل الكتاب المسرحيين السابقين على فترة الأربعينات، التي تعتبر حاسمة في تاريخ تطور المسرح الفنزويلي المعاصر، بكتاب اليوم الشبان تظهر بتجلي صورة (ثيسار رينخيفو) كأعظم وأقدر كاتب مسرحي فنزويلي على الإطلاق. وقد ولد في عام ١٩١٥ ولمع في فن الرسم وكتابة الشعر والمسرح الذي بدأ التأليف له في عام ١٩٣٥ بمسرحية "لماذا يغني الشعب" التي تدور حول الصراع ضد حكم ديكتاتورية (خوان بيثيتيه جوميث Juan Vicente Gómez).

المذيع: ويضم إنتاج (رينخيفو) المسرحي حالياً ما يقرب من أربعين مسرحية. تغطي مواضيع معينة بالرغم من إرتباطها الأصيل بالمجتمع الفنزويلي فنجد منها التاريخي وأخرى ترتبط بظاهرة التهميش في المجتمع وأعمالاً هزلية ونقدية وأيضاً مواضيع تتناول البترول في فنزويلا. ويركز (رينخيفو) في مسرحه التاريخي الذي يقدمه لا كإحياء بحث للماضي وإنما ليكون درساً وموعظة للحاضر، يركز على ثلاث مراحل محددة المعالم بصورة تامة هي السنوات الأولى للغزو الإسباني والسنوات الأخيرة من الإستعمار والأولى من حرب الإستقلال والحروب الأهلية التي أعقبت الاستقلال.

المذيع: وتأتي أعماله التي تناولت الأحداث التاريخية للسنوات الأولى من الغزو الإسباني في مسرحيتين هما: " كورايبو أو المنتصرون " (١٩٤٧) التي تدور أحداثها في عام ١٥٦٥ في وادي (كاتوتشاس Catuchas)، كراكس الحالية، وتصور تمرد السكان الأصليين ضد المستعمر، من خلال صياغة بلغت قدراً من الرقي في تمثيل المضمون وفي أداء القيم اللغوية الشعرية. والمسرحية الثانية (١٩٥٨) هي "أوبسثينيدا Obscéneda" وهي كلمة كاريبية تعني "الحب" ويدور موضوعها حول استغلال سكان الكاريبي الأصليين كعبيد لصيد اللؤلؤ في جزيرة (كوبا جوا Cuba Gua). وقد زودها المؤلف بجو من الواقعية السحرية والرمزية عن طريق تحرير القوى الإنسانية والبشرية. وتتوج المسرحية بخاتمة ذات قوة تعبيرية فائقة.

المذيع: أما السنوات الخيرة من الإستعمار الإسباني والأولى من الإستقلال فتتمثل في مسرحيات "جبل من ضباب" عام ١٩٥٤ و "مانويلوتي Manuelote" (١٩٥٢) و "ماريا روساريو نابا María Rosario Nava" (١٩٦٤). وتحكي مسرحية "جبل من ضباب" قصة قاتل محكوم عليه بالإعدام ولكنه ينقذ حياته بالموافقة على قيامه بدور الخائن في سجن سياسي، وتدور أحداثها في الفترة ما بين عامي ١٧٨٠ و ١٨٠٦. أما مسرحية "ماريا روساريو نابا María Rosario Nava" فتدور حول عام ١٨١٧ ومحاكمة البطلة التي تحمل المسرحية اسمها والمتهمة بمساعدة ابنها الذي ينادي بالإستقلال. وقد كتبت على شكل "كانتاتا" ذات أبيات على قدر كبير من الشاعرية والحماس.

المذيع: أما المواضيع التي تتناول الحروب الأهلية التي أعقبت الإستقلال والتي قدمها (ثيسار رينخيفو) فهي المتمثلة في ثلاثيته "لوحة الحرب الفيدرالية" وهي عبارة عن ثلاثة أعمال يستقل كل منها بذاته وتتوحد الأعمال الثلاثة في صورة (اثيكيال ثامورا) الذي يمثل الشخصية الرئيسية في الثلاثية بالرغم من عدم ظهوره في أي منها. أما الموضوع الرئيسي للثلاثية التي تحمل عناوين: "المدعو اثيكيال ثامورا" التي قدمت عام ١٩٥٦ و "رجال الغناء المر" لنفس العام و "بعد العاصفة" عام ١٩٥٧، فيدور أساساً حول تصدي القوات المسلحة التابعة للحكومة الجمهورية لتمرد (ثامورا) الذي أدى انتصاره إلى وصول الطبقات الشعبية إلى السلطة.

المذيعة: أما مسرحيات (رينخيفو) التي تتناول ظاهرة المهمشين في المجتمع فتتمثل بصورة مثلى في "معزوفة الفجر" عام ١٩٥٤ و التي تساند

مبدأ ضرورة مشاركة الجميع في حل المشاكل الجماعية ومواجهة السلبية والفردية التي تشكل معايير سلوك الجماعات المحرومة بغير وعي مستتير بمشاكلهم. أما أعماله الهزلية والتهكمية فتتمثل في "بوينابنتورا شاتاررا Buena Ventura Chatarra" (١٩٦٠) التي تحكي قصة رجل ساذج يحصل على خطاب بحسن سيره وسلوكه كميراث وحيد من سيده المنتحر بعد أن خدمه لسنين عديدة بوفاء، يحاول عبثاً الحصول به على عمل. والمسرحية الثانية هي "عيد المحتضرين" (عام ١٩٦٦) وهي تقدم المعاملات التجارية لشركة مساهمة متخصصة في توريد مواد بيولوجية وتقوم، في مدينة أمريكية، بشراء جثث آدمية وتوردها لعدة مؤسسات لاستخدامات تجارية مختلفة.

المذيع: أما مؤلفاته عن البترول فتتمثل في أعمال مثل "الرياح الصفراء" (١٩٥٤) و "الأبراج والرياح" (١٩٧٠). ويهاجم فيها المؤلف بشدة عجز قطاعات كبيرة في فنزويلا عن مواجهة استغلال الشركات الكبرى متعددة الجنسيات للذهب الأسود. ويرتبط في هاتين المسرحيتين وبشكل كامل المضمون التاريخي البحث بالماضي القومي والحاضر والمستقبل مع تحديد السبل نحو تأمين فعلي للثروات الأساسية في البلاد.

المذيعة: أما مسرحية ثيسار رينخيفو التي سنعرض لها هنا فهي مسرحية "مانويلوتي" وهي مسرحية تاريخية تمثل صورة الواقع السياسي والاجتماعي في فنزويلا عام ١٨١٤ من خلال عبيدين أسودين هما (مانو يلوتي) وزوجته (بترونا) وتدور أحداثها في حجرتهما المتواضعة. ونلاحظ أن حوارهما، الموجز والسلس، ينقل المشاهد في التو إلى جو حرب الإستقلال . وننتقل الآن إلى بعض المشاهد.

بترونا: تناول فنجان القهوة هذا يا "مانويلوتي" فالجو بارد.

مانويلوتي: شكراً يا "بترونا". (صمت) هل ستخرجين؟

بترونا: نعم. فعلي أن أستغل الصباح لأبحث عما نأكله. لم يعد لدينا شيء. حتى آخر حبات البن قد نفذت.

مانويلوتي: انتظري قليلاً فالساعة تقترب من الخامسة وما زالت هناك أصوات لتحرك القوات في المدينة. فمزدخول "بوفز" والرجال المسلحون يمرون بخيولهم طوال الليل.

مؤثرات صوتية: صوت طلقات رصاص بعيدة.

أتسمعين؟ إن الأمور ما زالت متقلبة بالخارج فإذهبي إن أردت ولكنني أشك في أن تجدي شيئاً فلقد شاهدت جنود "بوفز" وهم يقتحمون الحانات ويحملون كل ما يجدونه أمامهم. وكان من يعارضهم من أصحاب الحانات يوسعونه ضرباً بلا رحمة. كما ساقوا الكثير منهم إلى السجن مكبلين.

بترونا: لعلهم جمهوريون.

مانويلوتي: ربما. انهم يطاردونهم كالأرانب.

بترونا: يقول الإسبان إنهم لن يتركوا أحداً على قيد الحياة. حماهم الله! (صمت) وهل عرفت شيئاً عن أسيادنا؟

مانويلوتي: نفس الأخبار... النساء والأطفال قد هاجروا إلى شرق البلاد ولا يزال الرجال على ما يبدو مع القوات المتمردة.

بترونا: هذا يعني إذن أن علينا البقاء هنا لحماية البيت القديم ومعاناة العوز.

مانويلوتي: هو كذلك إلى ما شاء الله. فماذا عسانا نفعل مع هذه الحرب المشتعلة وأسيادنا إما هاربون أو موتى.

بترونا: معك حق.

مؤثرات صوتية: قَلْ نافذة وصوت مفاصل نافذة تفتح.

ها قد عم الصباح. سأخرج الآن. ليأتي أجد شيئاً ولو قليلاً من اليوكا
أو الملح أو كيلة ذرة.

مؤثرات: صوت إغلاق نافذة.

المذيع: تخرج "بترونا" ويظل مانويلوتي وحده وبعد لحظات يطرق الباب
رجل عسكري من أقرباء دون "مارتين" سيد المنزل ويقوم بإبلاغ
العبد المسن بضرورة إنقاذ حياة دون "مارتين" المصاب باصابة
خطيرة والمطاردة من قبل قوات "بوفر". وأمام ضمانات الوفاء التي
يقطعها العبد على نفسه، يحضرون الجريح ويتركونه ويذهبون بحثاً
عن وسيلة لنقله إلى الميناء (لاجوايرا La Guaira) ومنه إلى
(كوراواو Curazao) وعند عودة "بترونا" واكتشاف وجود سيدها
فاقداً للوعي فوق فراش صغير، تعارض إخفاءه نظراً لما سيحدث
بهما من خطر نتيجة لذلك. وتأتي أصوات المنادي لتؤكد مخاوفها.

مؤثرات صوتية: دقات طبول تقترب في الخارج.

المنادي: إلى المنادي... إلى المنادي... يعلن "خوسيه توماس بوفر
José Tomas Boves" القائد الأعلى لجيوش الملك، على
جميع سكان مدينة (كاراكاس) عن مكافأة قدرها خمسة آلاف
بيزو لمن يقوم بتسليم، حياً أو ميتاً، أى متمرّد من الذين أدوا
برفعهم السلاح ضد الأمة الإسبانية إلى تعريض هذه المدينة
لمصائب فادحة.

مؤثرات صوتية: دقات طبول منتظمة ومركزة على نقطة محددة.

إلى المنادي ... إلى المنادي ... انتبهوا! خمسة آلاف بيزو لمن

يسلم حياً أو ميتاً أياً من هؤلاء المتمردين الذين قد يكونوا
مختبئين في هذه المدينة وهم (أنطونيو الكوثير) و(بالنتين
ثينفويجوس) (يبدأ الصوت في الإبتعاد) (مارتين توبار) و
(فرانثيسكو جرانادوس) و (دومنجو تورريس).

بترونا: (بصوت مرتعد) أسمعت؟ لقد ذكروا اسم دون "مارتين". هل
انتبهت كم سيقدمون ثمناً لرأسه؟ خمسة آلاف بيزو...!
مانويلوتي: مبلغ كهذا يبدو كذباً... (صمت) ولكنهم لن يجدوه.
بترونا: ليت ذلك! (صمت) ولكن من يجده سيصبح رجلاً غنياً يا
"مانويلوتي".

المذبة: وتولد في رأس (بترونا) فكرة تسليم السيد الجريح ولكن "مانويلوتي"
يرفض بشدة متعللاً بوفائهما كعبيد نحو سيدهما والذين ائتمنوهما
على حياته وبوعود (بولفار) بإلغاء العبودية... وفي محاولة
لإقناعها يبيدي شكوكه حول المكافأة. ولكنه يفشل في إقناعها. إذ
تقوم "بترونا" التي أعماها طمعها المنطقي في الحصول على
حريتها بثمان المكافأة، بفتح الباب بشدة وتخرج نحو مقر القيادة.
مانويلوتي: (صائحاً) بترونا! عودي. إنتظري. سوف أصحبك. معك حق.
يجب أن تكون الخمسة آلاف بيزو لنا. إنتظري سنذهب سوياً...

المذبة: وينتصب دون "مارتين" الذي سمع نهاية الحوار، ينتصب في ألم
محاولاً الوقوف والهرب. وفي هذه اللحظة يعود مانويلوتي منحني
الرأس، صامتاً ومهموماً ويصاب بالدهشة عند رؤيته لسيدة شبه
واقف.

مانويلوتي: (دون مارتين) !

دون مارتين: أنذال ! لقد بعثمني. أليس كذلك؟ أذهبت للبحث عن أتباع
"برفز"؟ سرعان ما يأتون هنا لقتلي. كل هذا من أجل حفنة
نقود....

مانويلوتي: لا تخف يا دون "مارتين" لن يأتي أحد.

دون مارتين: لا تكذب يا لئيم. لقد سمعت مادار بينكما. ألم تذهب هي لبيعي؟
مانويلوتي: نعم ذهبت.

دون مارتين: إذن؟

مانويلوتي: نعم ذهبت ولكن... ولكنها لم تستطع الوصول.

دون مارتين: كذب! كذب! لماذا لم تستطع الوصول؟ لماذا؟

مانويلوتي: لهذا.

المذيعة: وببطء يخرج "مانويلوتي" سكيناً كان يحمله بين طيات ملابسه
الداخلية ويلقيه على الأرض بالقرب من دون "مارتين" الذي ينظر
فرعاً إلى مانويلوتي ثم إلى السكين.

دون مارتين: كيف؟ "مانويلوتي"! (صمت) ... أقتلها؟

مانويلوتي: (بصوت مختنق ومتحشرج) نعم.

المذيع: يقع دون "مارتين" مغشياً عليه. يطرق الباب. يتتبعه "مانويلوتي" من
سكونه ويقوم بسرعة بحمل دون "مارتين" بين ذراعيه ويضعه فوق
السريр المتواضع ويأخذ السكين ويحفظه. يفتح الباب ويدخل الرجل
العسكري ومعه رجلان يقومان بحمل دون "مارتين" بكل عناية على
نقالة ويخرجون به. وعند الباب يعود الرجل العسكري إلى
"مانويلوتي" ويعطيه كيساً من نقود يرفضه العبد بحركة منه.

مؤثرات صوتية: صوت باب يغلق.

ويخطو "مانويلوتي" بضعة خطوات وهو مهموم ومتقل بالحزن ثم يهوي فوق مقعد بدون مسند. ويجوب بنظرة حزينة كل أنحاء الغرفة ثم يضع رأسه بين كفيه ويطلق صيحة ألم هائلة.

مانويلوتي: (وهو يغص بالبكاء) يا إلهي!

مؤثرات: صوت بعيد لنفير.

المذبة: ينهض (مانويلوتي) ومرة أخرى ينظر إلى المكان المحيط به كمن يمتلكه فزع الوحدة القاتلة. ثم فجأة، وبينما هو سائر ببطء، يكتشف بجانب الصندوق مسدس "دون مارتين"، يأخذه ويتأمله لعدة لحظات. ثم أصوات بعيدة لنفير مرة أخرى تخرجه من لحظات الاستغراق. يتجه إلى الصندوق بعزم، يفتحه ويخرج منه قبعة قديمة يقوم بوضعها ويأخذ غطاء السرير المتواضع وغير المرتب ويطويه ويضعه على كتفه. يتوجه ببطء نحو المطبخ ويأخذ السكين المعلق فوق الحائط ويتجه نحو الباب ثم يجوب الحجرة مرة أخرى بنظرة تأمل حزينة وهو بجانب الباب.

مانويلوتي: (لنفسه) لا بد أن هناك شيئاً يموت ويضحى من أجله كل هؤلاء. لا بد أنه شيء عظيم! (ببطء) نعم سأنضم إلى تلك الحرب. ربما كان هناك مكان بجانب هؤلاء الذين يقودهم (بوليفار).

مؤثرات صوتية: صوت بعيد لنفير يتكرر كخلفية للفصل الأخير.

المذبة: يفتح "مانويلوتي" الباب بسرعة ويخرج. يظل الباب مفتوحاً تحركه الرياح بينما يبتعد.

مؤثرات: ترتفع أصوات النفير وتمتزج بدقات طبول تدخل عليها نغمات تنهي المسرحية.

٣- هندوراس

"مسرح الاغتراب" الاسبانو امريكي

مسرحية "مهنة رجال"

تأليف الكاتب الهندوري (اندريس موريس Andrés Morris)

المذيع: كان من أهم الأحداث المسرحية في هندوراس تأسيس المسرح القومي عام ١٩٦٥ الذي ضم الفرق الجامعية والممثلين المحترفين البارزين وقام بإنشاء مركز لإعداد الفنانين والمخرجين وأعطى الفرصة لمجموعة من الكتاب المسرحيين الذين لم يتمكنوا حتى ذلك الوقت من عرض أعمالهم.

المذيع: وقد تولدت فكرة إنشاء ذلك المسرح القومي لدى اثنين من المسرحيين المهمين، هما: المخرج والممثل الهندوري المولد (فرانثيسكو سلبادور Francisco Salvador) والمؤلف والمخرج والممثل (اندريس موريس Andrés Morris) الذي على الرغم من أنه إسباني المولد إلا أنه امتزج لسنوات عديدة بالحياة الفنية والثقافية الهندورية. وقبل إنشاء المسرح المذكور كان مضمون الانتاج المسرحي في هندوراس تاريخياً وخاصة بالعبادات بشكل واضح وكان من أبرز مبدعيه (لويس اندريس ثونيغا Luis Andrés Zuniga) مؤلف مسرحية "المتآمرون" و(خوسيه ب. باتكيث José V. Vázquez) الذي قام في عام ١٩٤٨ بنشر مجموعة من الاعمال المسرحية القصيرة تحت عنوان عام هو (المسرح التاريخي الهندوري) وكذلك (دانييل لاينيث Daniel Lafnez) الشاعر الشعبي المعروف الذي كتب بعض الاعمال

ذات الحوار البسيط والدارج منها "تيموتيو يتسلى" و"عائلة مثل كل العائلات" وأخيراً نذكر (رامون أمايا أمادور Ramón Amaya Amador) مؤلف "الوباء الأسود".

المذيع: وفي عام ١٩٤٥ كتب المؤلف والصحفي (ميداردو ميخيا Medardo Mejía) مسرحية من فصل واحد بعنوان "لوس تشابيتونيس" * "Los Chapetones" وفيها يتناول مشكلة الأرض في أمريكا الوسطى وبهذه المسرحية ينطلق المسرح الاجتماعي في هندوراس. وبعد عشرين عاماً كتب "ميخيا" ثلاثية هامة حول التاريخ السياسي لهندوراس في القرن التاسع عشر هي: "المشنقة" و"ثينتشونيرو Cinchonero" و"ميدينون Medinón" وهي تأتي ضمن الأعمال المسرحية التي لاقت تقديراً في مجال المسرح الوطني الذي أنشأ حديثاً.

المذيعة: وقد استقطب المسرح الوطني المذكور جهود مؤلفين مسرحيين جدد فنجد الشاعر (أوسكار أكوستا Oscar Acosta) يدفع نحو هذا المسرح بعملين قصيرين لهما مضمون سياسي واجتماعي، هما: "الصيدون" و"المنافق"؛ كما بدأ (فرانثيسكو سلبادور Francisco Salvador)، الذي كان حتى ذلك الوقت يعمل ممثلاً ومخرجاً مسرحياً في غزو ميدان التأليف بمسرحية "حلم ماتياس كاريو" التي تساير خط الواقعية السحرية لدى "ميجيل أنخيل أستورياس" كما يكتب (روبرتو سوتو ريلو Roberto Soto Rovelو) مسرحية "مساء الخير يا سيدي العزيز" و"المبشر". ونختتم هؤلاء المؤلفين

* Chapetón: اسم يطلق على الإسباني أو الأوروبي القادم حديثاً إلى دول أمريكا اللاتينية (المترجمة).

بـ (إدواردو باهير Eduardo Bähr) الممثل والمخرج الشاب الذي قدم تجربة طليعية هامة في مسرحية "بطون موسى العشر".

المذيع: وفي عام ١٩٦٥، في قمة التقدم المسرحي الذي أحدثه إنشاء المسرح القومي، شارك مؤلفنا اليوم، "أندريس موريس"، وتفاعل مع الجو المسرحي الذي خلقه المسرح الوطني. وهو رجل ذو ثقافة واسعة كما يمتلك إحساساً حاداً بروح الدعابة. ولد (أندريس موريس) في بالينثيا بإسبانيا عام ١٩٢٨ ولكنه وجد في هندوراس، التي وصلها عام ١٩٦١، وطنه الثاني الذي اندمج فيه بكل حماس مواطني البحر المتوسط.

المذيع: وبعد وصول (أندريس موريس) إلى هندوراس بقليل عمل بالإضافة إلى تدريس اللغة الإسبانية والنقد الأدبي، مخرجاً مسرحياً لفرقة طلابية مما أتاح الفرصة لبداية إنتاج مسرحي يعكس، بفضل عمق ملاحظته للمجتمع الهندوري، المشاكل القومية بحس نقدي أصيل مع تشخيص محبب لرغبة وحنين الكثير في تخطي تلك المشاكل. وكان أول عمل له مسرحية "صعود البوسيتو Busito" والبوسيتو كلمة تطلق على الحافلات الصغيرة التي تعمل في مجال النقل العلم "بتيجوئيغالبا" عاصمة هندوراس.

المذيع: تبدأ المسرحية بحدث مثير هو أن شاحنة من تلك الشاحنات الصغيرة تظهر في شرفة قصر الرئاسة بلا تفسير واضح وبها سائقها المذهول للموقف. ولم يكتب لهذه المسرحية الافتتاح لأن نهايتها قد وقعت بالفعل قبل مشروع عرضها بقليل. إلا أن تلك المسرحية وهي "صعود البوسيتو" تعتبر أول محاولة جادة لإنشاء مسرح هندوري معاصر وواقعي وأصيل.

المذبة: وبهذه المسرحية يبدأ المؤلف "ثلاثية التنمية" مسرحية "الجواريثاما Guarizama" (عام ١٩٦٦) والتي يعود عنوانها إلى أكثر المدى شعبية واستخدماً في هندوراس. وهي انعكاس لعنف شديد وعات ومثير. وقد وصف الناقد (بيكتور كاثريس لارا Victor Cáceres Lara) تلك المسرحية بأنها أول مجهود مثير لكاتب لم يولد في هندوراس من أجل التقاط وتسجيل خصوصية هذا البلد بعزم وإخلاص.

المذبة: وثاني أجزاء "ثلاثية التنمية" مسرحية "مهمة رجال" التي سنتحدث عنها فيما بعد. وتنتهي الثلاثية بمسرحية "عسل اليعسوب" التي تدور أحداثها في جزيرة بخليج فونسيكا مخصصة لتربية النحل تحتكر شركة أجنبية حق إنتاجها. ويأتي في بنود الامتياز أن تظل هذه الجزيرة مخصصة لهذا النوع من الإنتاج الوحيد حتى ولو مات أهلها من الجوع بالرغم من أن المنظمات الدولية قد صنفتها بأنها أراضي نامية لأنها لا تملك إلا منتجاً واحداً فقط.

المذبة: وتدور أحداث مسرحية برنامج اليوم وهي "مهنة رجال" حول العنف الذي يظهر طوال أحداثها عبر طلقات نارية داخل وخارج المشاهد وهي طلقات تصيب في كثير من الأحيان أهدافاً لم تكن موجهة إليها وأحياناً بلا مبرر. ولكن ذلك العنف لا يمثل الموضوع الأساسي للمسرحية بل الخلفية الموسيقية لمشكلة أكبر لم تتل حظها من الدراسة في الدول النامية.

المذبة: إنها مشكلة الاغتراب والتي تحدث لكثير من خيرة الشباب لإقامته لفترات طويلة كمنوحين في الولايات المتحدة الأمريكية أو بعض

الدول الأوروبية. إنها مشكلة الأزمة الناجمة عن التصادم بين عالمية التكوين الثقافي والفني بصورة خاصة الذي يحصلون عليه في تلك الدول وبين الواقع المحلي الذي لا يحتمل ذلك التكوين.

المذيع: وإذا أضفنا إلى ذلك أن هؤلاء الشباب يجدون أنفسهم مضطرين إلى التخصص في علوم من الصعب تطبيقها في بلادهم الأصلية فإن النتيجة هي عدم التكيف الكامل لدى عودتهم ويصبح المخرج الوحيد لعدم التكيف هذا هو الهجرة إلى جهات أخرى يمكنها الاستفادة من مؤهلاتهم. أي باختصار: الإغتراب.

المذيع: وتحكي مسرحية "مهنة رجال" قصة ثلاثة من هؤلاء الشباب هم: (ليدجاردو) و(أوركيديا) و(ألبرتو) وهم جميعاً من أمريكا الوسطى. ونبدأ بـ "ليدجاردو" الذي قال له عمه النائب عندما حصل على أول منحة له منذ عشرين عاماً وكانت إلى فنلندا من أجل دراسة تقنيات الزراعة تحت الجليد.

النائب: انظر يا "ليدجاردو" طالما أنني في منصب النائب فلا تحمل همّاً لأنك ستحصل على منحة تلو الأخرى. يجب أن تُعد نفسك جيداً. فحقيقة لا يوجد حالياً جليد في أمريكا الوسطى ... إلا أن الجليد سيسقط! فلن يظل الأمريكيون يحصلون على الجليد كله. يوماً ما سيوزع هذا الجليد بالعدل على الإسكيمو والاستوائيين.

المذيع: وبعد عشرين عاماً يموت العم النائب نتيجة إصابته بإحدى الطلقات الطائشة التي تخرق يوماً سماء (كريستوباليا) عاصمة بلاده. وكان "ليدجاردو" قد أمضى تلك السنوات كمنوح مع زوجته "أوركيديا" التي تعرّف عليها في أحد البلاد كانت قد حصلت فيها على دبلوم لم يتوصلاً أبداً إلى ترجمته.

أوركيديا: كان عمك رجلاً طيباً للغاية يا "ليدجاردو"، كان يعلم أن في الدول
النامية لا يوجد عمل ثابت وإنما منح ثابتة لذلك أرسلك لتدرس
في دول العالم لمدة عشرين عاماً.

ليدجاردو: درست في تركيا زراعة عنب البحر المتوسط.

أوركيديا: وفي إيطاليا التهجين بين الجدى الجبلي والعنزة البرجوازية.

ليدجاردو: وفي الدنمارك كيفية الاستفادة من أشعة الشمس لتقليم أشجار
الصنوبر في منتصف الليل.

أوركيديا: عشرون عاماً! (تمنع نفسها من البكاء) عشرون عاماً بعيداً عن
الكوليري* وعن حفيف أشجار الخاراكاندا وظل شجرة المانجو،
والآن وبعد عودتنا فإن علينا أن نتعلم من جديد كيفية عبور
الطريق (تطلق في البكاء).

ليدجاردو: (بلطف) لا تبك يا "أوركيديا" إنك تفعلين ذلك جيداً. إن التجول
معك في المدينة متعة.

أوركيديا: ولكن ركبتى اليمنى تؤلمني. فكل يوم وأثناء مروري بناصية
الحديقة تطلق رصاصة شيطانية الاتجاه تضطرنى إلى أن أجتو
على ركبتى بسرعة مما أصابني بشد عضلي.

ليدجاردو: مسكينة يا "أوركيديا" مسكينة يا حبي!

المذيع: ويحاول (ليدجاردو) هباءً لدى عودته إلى بلاده تطبيق تقنيات الـوي
التي درسها في إسبانيا بينما يفشل صديقه القديم (ألبرتو)

* Colibrí: طائر طنان.

المتخصص في تقنيات الذرة، في محاولاته للحصول على دعم مادي لإنشاء محطة لإنتاج الطاقة النووية.

ليدجاردو: إن الأراضي عطشى يا ألبرتو ولا أستطيع توفير المياه لها. من الصعب شرح ذلك إنني أجوب المكاتب المختصة حاملاً الخطط تحت نراعي ولكن لا أعرف ماذا يجري يا "ألبرتو"! مرة يقولون لي إن حروف خطي صغيرة جداً وأن هناك خطوطاً متعرجة. ويوماً آخر، بينما كنت أتفحص خريطة، أشار مسئول إلى نقطة بالرسم وقال لي: لماذا تريد ري هذه المنطقة؟ ألكي تنمو الأعشاب وتمتليء أرضي بالأرانب؟ وداومت سعي وذات صباح كنت أسير شارد الفكر لدرجة أن طلبة طائشة اخترقت حافظة الأوراق. وعندما بسطت الأوراق أمام وكيل الوزارة قل لي: أنت غير مؤهل لذلك. إنك لن تستمر طويلاً. (وقفه) ليس هناك من يريد سماع شيء عن الري.

ألبرتو: (محتجاً) ولكن الأرض عطشى!

ليدجاردو: (حانقاً) الأرض عطشى! (وقفه) وأنت ماذا تم بشأنك؟

ألبرتو: ياه! كم من منح وكم من دراسات...! انظر إلى شهاداتي: مهندس نووي متخصص في استخدام الذرة استخدامات سلمية... كنت أفكر في إنشاء مفاعلات لإنتاج الطاقة النووية. عدت إلى وطني وأنا متأثر جداً لدرجة أنه عند مرور السفينة عبر خليج فونسيكا ألقىت بنفسي في البحر. وعند الشاطئ كانت في انتظاري لجنة مكونة من العمدة ومجموعة من رجال السلطة العليا وملكة القطن. سبحت حتى الشاطئ. الحفوني في علم

قالوا عنه إنه رمز الأمومة وأعطوني جرعة من اليوسكاران
كان الأمر مثيراً للغاية.

ليدجاردو: ثم ماذا؟

ألبرتو: ثم وصلت إلى العاصمة وبدأت في زيارة وكلاء الوزارات.
شهر كامل وأنا أقوم بزيارة وكلاء الوزارات و... لا شيء! لا
يريدون تفتيت الذرة.

ليدجاردو: (محاولاً إثارة حماسه) لقد عرضت على مجلس النواب مشروع
إنشاء مكتب للتخطيط. يدخل عشرة آلاف بيزو في العام. ليس
بالكثير. أليس كذلك؟ سأبدأ بوادي (ماناجواليا) وسأعمل على
استغلال كل الموارد المائية: الأمطار والمياه الجوفية ...

المذيعة: وكان الحل الوحيد أمام (ليدجاردو) هو أن ينجح "تشيما" صديق
الطفولة القديم لكل منهما والنائب في البرلمان في الحصول على
موافقة المجلس على المشروع. لكن ...

مؤثرات صوتية: صوت طلقة من بعيد، وأخرى ... خطوات سريعة تقترب
من السلم. طلقة أخرى وأخرى قريبة.

ليدجاردو: تشيما! ماذا تفعل؟

تشيما: أنظر، أنظر يا "ليدجاردو". أنظر إلى تلك العجوز الحقيرة التي
تستند على سيارتي المرسيدس، لقد كانت على وشك أن تحطمها
لي!

ليدجاردو: مسكينة! إنها لم تكمل بعد الخمسين عاماً. لماذا فعلت ذلك يا
"تشيما"؟

تشيما: إنهم لا يتعلمون إلا بهذا الأسلوب!

ليدجاردو: ولكن ما هو الذي يتعلمونه؟

تشيما: (بعد وقفة شك) أن يعرفوا!

ليدجاردو: (بعد وقفة أخرى، وقلقاً) ماذا حدث في البرلمان يا "تشيما"؟

تشيما: في البرلمان. آه؟ رأوا قدر العمل وكم المجهود! إلا أنه حدث أن قام النائب "بورخاس" بتقديم اقتراح بتخصيص العشرة آلاف بيزو لجولة للفرقة الفلكلورية إلى المارتينيك.

أوركيديا: إلى ... المارتينيك؟

تشيما: نعم يا دونيا "أوركيديا". لقد دفعت بأن مشروعكما أهم ... وإن ذلك يا سادة يا نواب عدم مبالاة. إن أهم هدف هنا هو الري!

ليدجاردو: تمام!

تشيما: حتى أن النائب (بورخاس) قام وقال: أتنازل وأسحب الاقتراح وتمت الموافقة!

ليدجاردو: برفو!

تشيما: لكن الذي حدث هو أن النائب (بورخاس) طلب الكلمة وطالب بتحويل العشرة آلاف بيزو إلى معونات للفرقة الفلكلورية.

ليدجاردو: وتمت الموافقة على ذلك؟

تشيما: تمت الموافقة على ذلك أيضاً وعلى كل شيء!

أوركيديا: إذن سيفتحون المكتب؟

تشيما: بأي دعم يا دونيا "أوركيديا"؟ بأي دخل ... ؟

.....

المذيع: ويقرر (ألبرتو) الذهاب إلى الولايات المتحدة ولكن (ليدجاردو) لا يستسلم لأمر ترك بلاده.

مؤثرات صوتية: دقات قوية لتيما (٥)

.....

ليدجاردو: لقد سقط مشروع الري. فليروا أسلافهم! ويصفوا المياه من الملابس الفلكلورية عندما تمطر وإلا فليتعلموا شرب الماء لمدة ستة أشهر وليصبح لهم سنام مثل الجمال. إنني ذاهب للبحث عن مهنة رجال ...

مؤثرات صوتية: تترفع الموسيقى وتختفي: (٥)

.....

المذيع: ولايجاد تلك المهنة يبدأ (ليدجاردو) في فقدان إمامه العلمي بمساعدة (أوركيديا) المتخصصة في علوم مكافحة الأمية السمعية والبصرية وينجح في التوصل إلى نسيان الكتابة وإلى الخلط في جدول الضرب وتنمية مهارات خاصة من أجل تفادي الطلقات التي تخرق بكثرة سماء العاصمة (كريستوباليا). ويستعيد لهجته الشعبية ويشترى مسدساً يقوم به من حين لآخر بإطلاق رصاصة من شرفته على أحد المارة شاردي الذهن. ويتابع النائب (تشيما)

برضاء تقدم (ليدجاردو) ويعدده بفرصة عمل له وأخرى لـ
"أوركيديا" من أجل تزعم خطة قومية لمحو الأمية.

.....

تشيما: (بحماس) البلاد في حاجة إلى أفراد مؤهلين وتقديمين يا
(ليدجاردو) أفراد مثلك الآن بلا معارضة ولا أجهزة. أفراد لا
يفكرون سوى في نموهم. يضحون ويدعون جانباً أنانيتهم
ومشاريع ربهام الميلودرامية من أجل الرخاء العام للمواطنين. إن
حزب إلخ يفتح لك ذراعيه. يا لها من لحظة ويا له من ري
للضمير القومي!

.....

المذيع: وعندما يستعد (ليدجاردو) لدخول مجلس النواب تكتشف "أوركيديا"
عن طريق الخطأ أنها استطاعت تحويله إلى أمي في اللغة الإسبانية
فقط وأنه قادر على التحدث وعلى الأخص التفكير باللغة الإنجليزية
والفرنسية والألمانية ... ولكنه فات الأوان الذي يمكن فيه أن تحوله
إلى أمي في كل من تلك اللغات. إنهم ينتظرونه في المجلس.
ويخرج (ليدجاردو) من بيته وهو يفكر، ربما بالإنجليزية أو
بالألمانية، في أحلامه القديمة ولكن طائشة لم يستطع تفاديها
تجنته نهائياً.

المذيع: ... كنا اليوم مع "مسرح الاغتراب الإسباني أمريكي" ومشاهد من
مسرحية "مهنة رجال" وهي مسرحية من ثلاثة فصول للكاتب الهنوري
"أندريس موريس".

٤- الإكوادور

"مسرح القسوة" الإسباني أمريكي

مسرحية "في رحمة الله"

تأليف (خوسيه مارتينيث كيرولو José Martínez Queirolo)

المذيع: يضم المسرح الإكوادوري، في مجمله وبشكل عام، أكثر من مائة وثلاثين كاتباً قام المؤلف المسرحي والباحث (ريكاردو ديسكالتي Ricardo Descalzi) بدراسة أعمالهم بإسهاب في كتابه التوثيقي "التاريخ النقدي للمسرح الإكوادوري" الذي نشره بيت الثقافة بالإكوادور عام ١٩٦٨.

المذيع: ويبرز من بين هؤلاء المؤلفين، الذين يمثلون الجيل السابق مباشرة على الجيل المعاصر، الكاتب (انريكي ابيان فيرريس Enrique Avellán Ferrés) الذي بدأ إنتاجه الغزير عام ١٩٢٧ بمسرحية "مثل الأشجار"؛ والروائي الشهير (خورخي إيكازا Jorge Icaza) الذي عرض في عام ١٩٤٠ مسرحيته التي تدور حول أهالي الإكوادور بعنوان "آفة" ثم كتب بعدها مسرحاً نفسياً بحثاً والمؤلف (ريكاردو ديسكالتي Ricardo Descalzi) صاحب مسرحية "بورتوبيلو Portovelo) التي نشرت عام ١٩٥١ وهي من أفضل أعماله وتتناول اثني عشر نمطاً للحياة في أحد معسكرات المناجم بجنوب الإكوادور بأسلوب مليء بالقوة والأصالة.

لمذيع: وقبل أن ننتهي من العرض لهذا الجيل نذكر بصورة خاصة (ديميتريو أجيليرا مالتا Demetrio Aguilera Malta) المقيم منذ سنوات عديدة في المكسيك ويشتهر بإنتاجه الغزير والمستمر تبرز

من بين أعماله مسرحية "أسنان بيضاء" وهي كوميديا تراجيدية تدور حول السود اللذين يعيشون في جنوب الولايات المتحدة، و "النمر"، مسرحية من فصل واحد تتناول مسألة القدر واعتقاد الفلاح الإكوادوري في الخرافات.

المذبة: وفي الخمسينيات انحسرت الحياة المسرحية بالإكوادور في عدة أعمال متفرقة لبعض فرق الهواة وب عروض باليه لفرق أجنبية، مما انعكس بالسلب على المسرح القومي في البلاد. وفي هذا الجو المؤسف يظهر (فرانثيسكو توبار جارثيا Francisco Tobar García) الذي بدأ الإنتاج المسرحي بنوعية أدبية متقدمة بلغت أكثر من خمس وثلاثين مسرحية تبرز منها "الآلهة والحصان"، حول الغزو الإسباني و "الصمت" و "المفتاح والسراب" وهي مسرحيات تدور في الإطار الموضوعي المعتاد للمؤلف وهو نقد المجتمع المعاصر.

المذبة: وفي منتصف الستينات يصل إلى الإكوادور الخبر المسرحي (فابيو باتشيوني Fabio Paccioni). وإزاء الوضع المسرحي القائم فقط على مسرح الأقلية لـ (توبار جارثيا) ومسرح شعبي مزيف للممثل والمقتبس (إرنستو ألبان Ernesto Albán) يدرك (فابيو باتشيوني) ضرورة حضور الشباب في الحياة المسرحية. فيدعو إلى سلسلة من المحاضرات للتأهيل المسرحي في مقر بيت الثقافة الإكوادوري أقبل عليها عدد كبير من الشباب وقام خلالها (فابيو باتشيوني) ولعدة أشهر بتعليمهم بصورة مكثفة كل ما يتعلق بفنون الإخراج والتمثيل والتأليف المسرحي والسينمائي بما في ذلك فن الإضاءة.

المذبةعة: وكانت ثمرة هذه المحاضرات بزوغ "المسرح التجريبي لبيت الثقافة الإكوادوري" عبر فرقة شابة ومؤهلة استطاعت بعد تقديم أول عروضها في كيتو العاصمة الانطلاق في المدن والقرى والمناطق الشعبية داخل البلاد وعرضت عدة أعمال لمؤلفين شبان في الإكوادور. مما نبه إلى وجود إنتاج مسرحي يمكن وصفه بالأصالة والمعاصرة.

المذبةع: ويبرز ضمن ذلك الإنتاج المسرحي كشخصة ذات أهمية كبرى (خوسيه مارتينيث كيرولو José Martínez Queirolo) الذي سنناول أحد أعماله في حلقة اليوم. ولكن، أليس هناك كتاب آخرون على قدر من الأهمية في إطار هذا الإنتاج المسرحي؟ بلى، هناك خمسة كتاب معاصرين لـ (كيرولو) هم: (إيرنان رودريجيث كاستيلو Hernan Rodríguez Castelo) الذي كتب أكثر من عشر مسرحيات معروفة منها "الحقير المسكين" و "العيد" و "الابن" التي يصفها (ديسكالتي Descalzi) بأنها ذات مضمون درامي رفيع.

المذبةعة: ويقدم (سيرخيو رومان Sergio Román) أستاذ التدريب التمثيلي والتذوق المسرحي في جامعة كوستاريكا إنتاجاً مسرحياً قوياً ذا نقد اجتماعي لاذع نذكر منه "غريب في الضباب" و "عرض لمقاعد". كذلك الممثل والمخرج المرموق في كولومبيا (البارو سان فرانثيسكو فيليكس Alvaro San Francisco Félix) الذي يتألق في "الضفادع والبحر" التي تتناول مشاكل محددة لهيئة العدالة بصورة عامة ومسرحية "حصان لإيلينا" و "الموت يأتي من دالاس".

المذيع: كما كتب الصحفي اللاح (إرنستو ألبان جوميث Gómez Ernesto Albán) مسرحية "جواز السفر" وتدور حول قصة رجل بسيط يرغب في التعبير عن نفسه والقيام بأعمال بسيطة ولكنها محرمة في بلاده فيطلب استخراج جواز سفر لمغادرة البلاد. هناك أعمال أخرى ذات أهمية كبيرة "لألبان جوميث" مثل "خميس" و "من خطر قراءة ميكافيلي". وأخيراً نذكر الشاعر والروائي القدير (كارلوس بيثايس إندارا Carlos Villacís Endara) الذي اشتهرت له أعمال مثل "الإنسان وراء القناع" و "الرجل الذي غير ظله" و "يوحنا قديس لاس مانتاناس".

المذيع: ومن المؤلفين الشبان يبرز (سيمون كورال Simón Corral) مؤلف "حكاية دون ماتيو" التي تعتبر أول عمل وثائقي إكوادوري وثمره أبحاث المسرح التجريبي. و (برونو ساينث Bruno Sáenz) مؤلف المسرحية الفلسفية "مكان المدينة المغلقة" و "خابيير بونثيه Javier Ponce) الذي تتميز أعماله بمضمون شعري يتضح في مسرحيته "برومثيوس يعيش وحيداً أيضاً".

المذيع: وفي إطار هذا الإنتاج الهام بلا شك يبرز (خوسيه مارتينيث كيرولو José Martínez Queirolo) الشاعر والروائي والمؤلف المسرحي الذي ولد في (جواياكيل Guayaquil) عام ١٩٣١. وقد لمع كشاعر وروائي ولكنه بلغ مقدرة أعظم في المسرح. وقد كتب أولى مسرحياته "بقع مياه" وهو في السادسة عشرة من عمره ويواجه فيها بحس تراجمي عميق وأسلوب تعبير عالي الشعور بالوحشة لدى امرأة وطموح رجل.

المذبة: والمسرحية الثانية لـ "مارتينيث كيرولو" هي "بيت ماذا سيقول الناس" التي حصلت على الجائزة الوطنية للمسرح عام ١٩٦٢. تعكس بسخرية مريرة المزاعم الباطلة والنميمة والنفاق والتواضع الزائف وهي صفات تتستر خلف إطار ظاهري من الأخلاق المسيحية. وحصلت في نفس العام أيضا على جائزة مسرحيته التي تدور حول جو طلابي بعنوان "الأخطاء المبررة" وأحداثها تجري في قاعة الرياضيات بمدرسة ثانوية خلال الساعات الأخيرة لحكومة ديكتاتورية.

المذبة: وفي عام ١٩٦٣ يفتتح "مارتينيث كيرولو" مسرحية "ما أرخص الصراحة" وهي مهزلة تدور حول مشاعر وانفعالات فتاة شابة ليلة زفافها إلى رجل مسن يعتبر أغنى رجال القرية التي تعيش فيها، ثم مسرحية "مونتيسكو وحرمة" التي يقدم فيها معالجة حادة وساخرة لمسرحية "روميو وجولييت" بعد ثلاثين عاما من زواجهما ومسرحية "البعض ضد البعض الآخر" وهي عبارة عن لقاء في الملاكمة بين عائلتين أصليتين تمثلان المثل الحي لطرفين متلازمين بصورة كبيرة في الدول الإسبانية أمريكية هما: طبقة العائلات البائسة والأخرى فاحشة الثراء. وأخيرا ننكر مسرحية "مسألة حياة أو موت" التي تمثل مواجهة بين أحفاد سيدة عجوز تمتلك أراضي شاسعة - يفكرون في أن يرثوا أراضي لم يفلحوها قط - وبين فرصة لاستصلاحها.

المذبة: وتتميز مسرحية "في رحمة الله" للكاتب (كيرولو) وهي من فصل واحد، بأصالتها وبحدة الحس النقدي والسخرية القاسية لمؤلفها. تدور أحداثها بين شخصيتين الوحيدتين فيها واللتين فقدتا الحياة

ولكنهما تقومان فيما بينهما وهما داخل تابوتيهما بتأمل ومناقشة الاحتفال الجنائزي المهيّب الذي أقيم لهما، في نفس الوقت الذي تحاولان فيه، في يأس، إحياء المشاعر والتصرفات التي تتسم بالسخرية والازدراء المتبادل والخداع والتي كانت تسود علاقتهما الزوجية.

المذيع: والمسرحية تقدم لنا تجسيدا حيا لحياة بلا نفع يسودها التطفل، والتهكم فيها أسود من ملابس الحداد التي ترتديها الشخصيات التي تحضر الجنازة والتي لا يراها سوى (إنريكيّتا) و (سيمون) من خلال تابوتيهما قبل أن يحتلا إلى الأبد مكانهما في المدفن العائلي الذي يقع في أفخم منطقة بالمقابر.

مؤثرات صوتية:

إنريكيّتا: سيمون. أنت هنا؟

سيمون: هنا (صمت) وأنت؟

إنريكيّتا: أنا أيضا هنا. رأيت هذا الكم الهائل من الناس؟

سيمون: (ببرود) نعم. كثيرون (بدهشة) "إنريكيّتا"، عيناك؟

إنريكيّتا: مفتوحتان مثل عينيك ولكن بين الحين والآخر تقترب يد وتغلقهما لي.

سيمون: أما أنا فبين الحين والآخر يقع فكي ... ثم يقوم أحد برفعه لي!

إنريكيّتا: ما أطفهم! رأيت أكاليل الزهور؟ زهور اللؤلؤ والقرنفل والخالد ... أنظر إلى ذلك الصليب الرائع على يمينك ...

سيمون: إنه من كونت (سان خورخيه) و (كالاترابا).

إنريكيّتا: ولكنه ميت!

سيمون: وعليه يتضامن معنا (صمت. ثم وهو يقرأ) موظفو (رويباربو)
وشركاه... عمال (رويباربو) ورفاقهم ...

انريكييتا: إنها زهور من ورق!

سيمون: ولكنها على أية حال مؤثرة.

انريكييتا: آه لو نستطيع التأثير! (صمت) إنني لا أقدر حتى على إيداء
سخطي. إن الذنب ذنب سيمون، إنه ذنب سيمون؛ أعرف ذلك
وأؤكد ...

مؤثرات صوتية: صوت محرك سيارة يتصاعد شيئاً فشيئاً

ولكن لا فائدة من كل ذلك!

سيمون: فلنصر يا امرأة. فقد ننجح.

انريكييتا: من كان يقود السيارة؟ أنت! أنت! أنت!

سيمون: ومن كان في عجلة من أمره؟ لقد كنت تصرخين أسرع! أسرع!
أنت! أنت! أنت!

انريكييتا: كان علينا أن نصل في موعدنا لقد كان حفلاً لصالح الأطفال
الفقراء.

سيمون: لصالحك أنت. إنه غرورك! فقد كانوا سينتخبون المرأة الأكثر أناقة
في المدينة وكنت تشعرين بانتصارك.

مؤثرات خاصة: ينخفض صوت محرك السيارة وترتفع همهمات وأصوات.

انريكييتا: أأست أكثر السيدات أناقة في المدينة؟ أأست كذلك؟

سيمون: كنت يا "انريكييتا"! كنت!

المذيعة: ويعيد كل من "انريكييتا" و "سيمون" استعراض الحادث بكل تفاصيله
بما في ذلك الملابس ومظهر الفلاح الذي دهماه بالسيارة عندما

خرج إلى وسط الطريق لإخطارهما بوجود شجرة تعترض طريقهما.

لا فائدة! إنها تشتكي من ذبابة خضراء تقف على أنفها ... وهو يشتكي من تحليقها واتجاهها نحو أنفه ... لا شيء!

مؤثرات خاصة: هممة قصيرة لأصوات.

انريكيثا: (سيمون)، كيف أبدو؟

سيمون: شاحبة للغاية. تبدين كشبح ... في عمرك.

انريكيثا: لو كنت في الولايات المتحدة لكانوا وضعوا لي المساحيق، أما هنا ...

سيمون: كما تريد يا "انريكيثا"، إنه التخلف!

انريكيثا: الموت ... الموت ... كم كان سيكون رائعا! وكنت سأعود كجثة مستوردة.

.....

المذيع: ويتذكر كل من (سيمون) و (انريكيثا) أبنائهما اللذين لم يعودوا من أوروبا. يحاولان تصور إلى من ستتول ثروتهما. يحاولان التشاجر وأن يسب كل منهما الآخر ... يتسابان! لا شيء! إنهما باردان!

مؤثرات خاصة: صوت قوي لإغلاق صندوق.

انريكيثا: ما هذا يا سيمون؟

سيمون: لقد أغلقوا علينا الصندوق.

انريكيثا: ولكن الوقت لم يحن بعد ... ليست الخامسة والنصف بعد.

سيمون: أشعرين بالتأرجح؟ إنه السلم. إنهم يهبطون بنا.

انريكيٲا: إٲني أسير بلا توازن. (ٲصرخ) انٲبهوا للخطبات!
سيمون: الشارع ... عربية نقل الموتى ... أه عملية دفن من الدرجة الأولى!

مؤثرات خاصة: همسات أصوات. صوت جرس سيارة قريب وآخر بعيد،
إغلاق باب عربية نقل الموتى وسيارة ٲتحرك ثم يختفي
صوتها.

سيمون: وصلنا المدافن. إٲهم يخرجوننا من العربية! (صمت) مصورون!
ابتسمي يا "انريكيٲا".

انريكيٲا: (بعد فترة صمت) يالكثرة الناس! الحاكم ...
سيمون: العمدة ... ورئيس الجامعة ... والوزراء.

انريكيٲا: والرئيس؟ والسيد الأسقف؟

سيمون: هناك في الصف الأول.

انريكيٲا: إٲنه مجامل دائماً! (صمت)

سيمون: ... أمين النقابة ... ! الشيوعي. أٲرين، كان في داخله يحبنا.

سيمون: لا ٲأمني يا "انريكيٲا" مؤكد أنه يدبر لشيء. لعله جاء ليوزع
بطاقات.

مؤثرات خاصة: يسمع صوت واعظ وكأنه من خلف باب ولكنه قوي.

الواعظ: (بصرخة مؤلمة) (سيمون روبياردو)! (انريكيٲا ديه روبياردو)

الاثنان: (مندهشان): ماذا؟

الواعظ: باسم مجتمع كُلم في شخص اثنين من أعز أعضائه وأرفعهم مكانة

باسم الحياة الطيبة التي تغادرانها من أجل الموت الطيب ...، ويقلب

أعجزه الألم جنت لألقي على حضراتكم الخطبة الجنائزية المؤلمة.

سيمون: أنه صوت (رايموندو).

انريكيثا: المنافق الكبير.

الواعظ: (انريكيثا)! (سيمون)! هل أنتما هنا؟ أنتما هنا؟

الاثنان: نحن هنا. نحن هنا.

الواعظ: إن صمتكما لبليغ وهو يؤكد لنا ما نقاوم اعتقاده. لماذا الاستمرار

إنن؟ الميت إلى القبر والحي إلى القبر كما يقول المثل الحكيم. إنه

هكذا إنن صديقاى العزيزين ... في رحمة الله! (صمت) في رحمة

الله! (صمت) (انريكيثا) ... (سيمون) ... وداعا! وداعا!

مؤثرات: صوت صلاة جنازية يرتفع ثم يختفي.

الاثنان: أخيرا. وحدنا!

انريكيثا: (بعد فترة صمت) "سيمون" ... ألا تشم رائحة غريبة؟

سيمون: إنها رائحتنا يا عزيزتي. لقد بدأنا في التحلل.

انريكيثا: نتحل؟ نحن؟

سيمون: كما يحدث يا عزيزتي (صمت) هيه، هيه!

انريكيثا: ماذا؟

سيمون: لا أعلم. هناك شيء ما يدغدغني. هيه، هيه، هيه!

انريكيثا: هي، هي! وأنا أيضا!

سيمون: هيه، هيه، هيه!

انريكيثا: هي، هي، هي!

سيمون: إنها الديدان يا امرأة!

انريكيثا: الديدان يا "سيمون"!

سيمون: إنها تخرج من الرأس. هيه، هيه، هيه!

انريكيता: من القلب. هي، هي، هي!

سيمون: أخيراً! هيه، هيه، هيه ... !

انريكيता: أخيراً! هي، هي، هي!

سيمون: هذه هي الحياة!

انريكيता: أفضل من الويسكي!

سيمون: أفضل من المخدرات!

انريكيता: أفضل، أفضل بكثير!

سيمون: أقرضيني أيتها الدودة الصغيرة!

انريكيता: كليني يا دودة يا صغيرة!

سيمون: هكذا! هكذا! هكذا!

الاثنتان: (يقهقهان) هيه! هيه!، هي، هي، هي!

مؤثرات موسيقية: جمل قصيرة لصلاة جنازية تعلو شيئاً فشيئاً: " ١٠ "

.....

٥- المكسيك

مسرح "التشيء" الأسبانو أمريكي

مسرحية "رقم ٩"

للمؤلفة (ماروخا بيلالتا Maruja Vilalta)

المذيع: إذا ما تحدثنا عن الحركة المسرحية في المكسيك فإننا نبدأ بإنشاء مسرح أوليس في عام ١٩٢٨ الذي يمثل عاماً فاصلاً في حركة المسرح القومي الذي بدأ عام ١٩٢٥ بزعامة مجموعة عرفت باسم فرقة المؤلفين السبعة وهم: (جمبوا Gamboa) و (ديث بارروسو Díez Barroso) و (نوريجا أوييه Noriega Hope) و (مونترديه Monterde) و (بارادا Parada) و (ليون León) و (أبناء لوثانو جارثيا Lozano Garcia) وسوف نكتفي فيما يتعلق بهذه الحركة بذكر أهم الأعمال البارزة في المراحل اللاحقة لها، ومنها: "القديس حنا قديس الأشواك" للمؤلف (خوان بوسيتيو اورو Juan Bustillo Oro) و (لون بشرتتا) و (المالنتشييه La Malinche) للمؤلف (ثياسيتينو جوروسيتينا Celestino Gorostiza) ومسرحية "الحديد المتقد" لـ (خابير بياوريتا Javier Villaurrutia) ومسرحية "إيفيخنيا المتوحشة" للمؤلف (الفونسو ريس Alfonso Reyes) ومسرحية "لكل حياته" للكاتب (لويس خ. باسورتو Luis G. Basurto)، وأخيراً، نذكر الكاتب المسرحي (رودولفو أوسيجلي Rodolfo Usigli) الذي امتدت أعماله حتى الآن ومنها "البهلوان" و "إكيليل الضوء" و "تاج من ظلال" وأعمال أخرى هامة كثيرة.

المذبة: وكان هدف هؤلاء المؤلفين ومن تبعهم هو خلق مسرح قومي أصيل وهذا يتضح من أعمالهم المليئة بالرغبة في تحقيق توحيد بين المشاهد وواقعه القومي سواء في الريف أو المدينة والمحافظات الصغيرة أو بعاصمة البلاد. وقد قدم المؤلف (سلبادور نوبو Salvador Novo) مسرحيات منها "على ثمانية أعمدة" و "المرأة المثقة" و "كواوتيموك (Cuauthémoc) وغيرها. كذلك المؤلف (فديريكو س. إنكلان Federico S. Inclan): "اليوم تدعونا الشقراء" و "الليلة الأخيرة لاورا"؛ والكاتب (رفائيل سولانا Rafael Solana) ومسرحيته "كان يجب أن تكون هناك أسقفات" والمؤلف (انطونيو ماجانيا اسكيبال Antonio Magaña Esquivel) ومسرحيته "بنور من الهواء" و (لويسا خوسفينا ارنانديث Luisa Josefina Hernández) ومسرحية "الثمرات الساقطة" و "النزلاء الملكيون" و "الجنى" والكاتب (هكتور ميندوثا Héctor Mendoza) ومسرحية "الأشياء البسيطة" و (اميليو كاباييدو Emilio Carballido) ومسرحيو "الرقصة التي تحلم بها الضفدعة" و "يوم صغير للغضب" و "أقسم لك يا خوانا ..." و "صه أيتها الفراخ الصلعاوات فسوف يلقون لكم بالذرة" وغيرها من المسرحيات، ونذكر أيضا الكاتب (سيرخيو ماجانيا Sergio Magaña) مؤلف مسرحية "منازل البروج"، و "قضية خورخيه ليبيدو البسيطة"؛ والمؤلف (خورخيه ايبارجوينجويتيا Jorge Ibargüengoitia) ومسرحية "كلوتيلديه في بيتها" و (هكتور آزار Héctor Azar) ومسرحية "أولمبيكا" و "العاشقة"؛ وأخيرا المؤلف (هوجو أرجويس Hugo Argüelles) ومسرحية "الغربان في حداد" و "صانع المعجزات".

المذبة: وعلمنا بوجود مؤلفين كثيرين لهم أهميتهم في نشاط المسرح المكسيكي، إلا أننا نختتم هذا العرض بذكر المؤلف (كارلوس

سولورثانو (Carlos Solórzano) الجواتيمالي الأصل والمقيم في المكسيك حيث أنتج بها كل أعماله وهو مؤلف مسرحيات كثيرة منها "يدا الله" و "الدمى" و "المصلوب" و "الساحر" والمؤلفة (مارثيلا ديل ريو Marcela del Río) مؤلفة مسرحية "ميرالينا" و "ابن من قماش" والمؤلفة (ماروخا بيلالتا Maruxa Vilalta) التي نلتقي بمقتطفات من مسرحيتها وهي بعنوان "رقم ٩".

المذبة: تمثل (ماروخا بيلالتا)، داخل الإطار العريض للحركة المسرحية المكسيكية الحالية، صوتاً جديداً يمتاز بالشجاعة والصراحة والمثابرة في دفاعها عن القيم الأصيلة للإنسان، وفي هجومها على مجتمع يحاول تشيئته بشتى الوسائل وهي بالرغم من مولدها في برشلونة بإسبانيا إلا أن انتقالها إلى المكسيك منذ طفولتها جعل نشأتها مكسيكية وكذلك أسلوبها الأدبي. وقد اتضح ذلك منذ أول قصة كتبتها في شبابها بعنوان "العقاب" والتي يحدد طابعها الشعبي الواضح شخصيتها ككاتبة مرتبطة بالواقع القومي بعمق كبير.

المذبة: وفي روايتها الثانية بعنوان "الضالون" تقدم (ماروخا بيلالتا) قضية البحث عن القيم الأصيلة عن طريق مجموعة من الشباب تجمعهم الضرورة الملحة لتخطي عزلتهم معتمدة على عنصرين ثابتين ميزا إنتاجها المسرحي هما: الإشادة بالقيم الأصيلة وتخطي الشعور بالعزلة.

المذبة: وكان أول أعمال (ماروخا بيلالتا) المسرحية بعنوان "بلد سعيد" قدمت عام ١٩٦٤. وتجري أحداث المسرحية المذكورة في بلد إستوائي ناطق بالإسبانية في منزل أسرة متواضعة تحاول التغلب على مشكلتها الاقتصادية بقبول بعض الأجانب للإقامة بالمنزل.

وتعرض المؤلفة، بتوازن دقيق بين الواقع والشاعرية، مسألة حق سكان هذا البلد الصغير في المحافظة على قيمهم وفي أن يكونوا مستقلين ورفض تدخل القوى العظمى في ممارستهم لحريتهم.

المذيع: ويحتل العنف، الذي يخلق هذه الحرية في معظم الأحيان، مكان الصدارة في مسرحية "مسألة أنوف" التي افتتحت عام ١٩٦٦ والتي ترفض فيها المؤلفة وجود مبرر للحروب وتدافع عن التقارب الحقيقي بين الناس عن طريق استخدام الأنوف كرمز في توضيح الفوارق بين الناس والأمم طبقاً لحجم أنوفهم. كما كتبت (ماروخا بيلالتا) أيضاً ثلاث مسرحيات أخرى عظيمة كلها من فصل واحد هي: "مخاطبة الزمن" و "يوم مجنون" و "الحرف الأخير" وهي مسرحيات تحلل بذكاء ووعي الإنسان ودواعيه وتبلغ هذه التحليلات أوجهها في مسرحيتها المكونة من فصلين "هذه الليلة معنا نصب بعضنا كثيراً" والتي يعيش بطلاها وهما زوج وزوجة، ضارين عرض الحائط بواقعهما غير مباليين بمشاكل الغير وزارعين حقدتهما وإحباطاتهما في الآخرين.

المذيعة: أما مسرحية "رقم ٩" فتقع أحداثها في فناء صغير لمصنع كبير. ويعطي المكان الذي تجري فيه الأحداث، شعوراً بالحبس والاكتئاب والتعزية الباردة وذلك عبر الحوائط والمقعد الوحيد وصندوق مغلق للقمامة ولفة من الأسلاك الشائكة تبدو متروكة هناك. ولكنها في الحقيقة رمز للضغوط التي تمارس ضد شخصيات المسرحية.

المذيع: وشخصيات المسرحية ثلاث هي: عاملان الأول رقمه ١١١٥٧ ويطلق عليه "رقم ٧" والثاني ١١٠٩٩ ويطلق عليه "رقم ٩" وطفل. ويعكس حوار العاملين، غير المشخصين فيها تقريباً سواء فيما

بينهما أو عبر الطفل الذي يحلم ببراءة بأنه سيصبح في المستقبل عاملاً مثل الآخرين ومثل أبيه، يعكس انعدام الإتصال بين الناس وأن الشاهد الوحيد على فردية الإنسان يظهر لنا في رفضه لتناول غذائه في المطعم الصحي واللامع للمصنع. يقطع الحوار في المسرحية مراراً بصوت يأتي من ميكروفون مثبت في أول الفناء وهو لامرأة تتصنع الرقّة والنعومة بصورة مزيفة. تُطلق الشخصيات على هذا الصوت بسخرية "صوت السعادة" تعبيراً عن أدنى وأمرّ تمرد لهم.

مؤثرات صوتية: صوت نفير مصنع يتلاشى.

سبعة: صباح الخير يا تسعة. لقد أعطيتي زوجتي بعض الطعام. أترغب في شيء منه؟

تسعة: أنا أيضاً أحضرت طعاماً يا سبعة.

سبعة: ألن تذهب إلى المطعم؟

تسعة: لا. أفضل تناول طعامي في هذا الفناء.

سبعة: نعم، هذا الفناء. (صمت) أين ولدت؟

تسعة: هنا. وأنت؟

سبعة: هنا. هل تعمل في المصنع منذ وقت طويل؟

تسعة: خمسة عشر عاماً. وأنت؟

سبعة: منذ عام فقط. أقل منك بكثير.

تسعة: نفس الشيء. المهم هو البداية. بعد ذلك لا حساب للزمن.

سبعة: إن المصنع كبير ولو لم ينقلوني إلى الماكينة المجاورة لماكينتك لواصلنا العمل دون أن يتعرف كل منا على الآخر.

مؤثرات خاصة: ثلاث أو أربع دقائق لآلة الاكسليفون.

صوت امرأة: تتمنى شركة شمس الحياة المساهمة، ذات الرأس مال المتغير
وشعارها النظافة الصحية والوضوح أولاً والتي تعتبر واحدة
من أولى الشركات في العالم في صناعة المحفوظات وأكثرها
تطوراً، تتمنى لعاملها الألف والثلاثمائة وخمسة وثمانين
فاصل ستة عامل، صباحاً طيباً. إن شركة "شمس حياتك" توفر
لعاملها العمل في بيئة نظيفة وصحية وسعيدة. ونتمنى أن
يكون يوم العمل الذي سيبدأ بعد قليل يوماً مستقداً منه!

مؤثرات خاصة: دقتان أو ثلاث دقائق للإكسليفون.

سبعة: من تعتقد أن يكون يا تسعة؟

تسعة: من؟

سبعة: العامل فاصل ستة. أقسم بأننا كنا آخر مرة ألف وثلاثمائة وخمسة
وثمانين بالضبط. (صمت). على فكرة، ما اسمك الحقيقي يا تسعة؟ إنك
أكبر مني سنأ ولعل في ذلك جراءة مني. ربما صغر تسعة وتسعون.
تسعة: اسمي (خوسيه). لكن يمكنك أن تدعوني بتسعة. الأمر سيان. كلنا هنا
في نفس العمر.

سبعة: إنهم يستخدمون الأسماء الحركية لأنها أكثر عملية. فكيف سيتذكرون
أنك (خوسيه مارتينيث كيرولو) وإنني (ميجيل)؟ من المؤكد أن العديد
هنا يحملون اسم (ميجيل) ... (بشيء من الغرور) في حين أن
١١١٥٧ اسم حركي أحمله أنا وحدي ولا أحد غيري.

تسعة: (بحزن) ولا أحد غيرك.

مؤثرات خاصة: صوت محزن لنفير.

تسعة: لا أستطيع التعود عليه. إنني أسمعهم كل يوم ولا أستطيع التعود عليه

منذ خمسة عشر عاماً. إنه نغم النفير العذب.

سبعة: لا أعتقد أن هناك صوت نفير في كل مصانع العالم منفراً مثل هذا.

سوف نتحدث وقت الظهر يا تسعة.

تسعة: وهو كذلك يا سبعة.

مؤثرات خاصة: صوت ضجيج الماكينات الإيقاعي يتلاشى شيئاً فشيئاً ويبطء.

المذيعة: ويطول يوم العمل في المصنع الذي يقوم خلاله "صوت السعادة"

بإذاعة مقطوعة موسيقية قُطعت بطريقة جامدة عبر صوت مسيطر

يطلب من العامل RR121 العودة فوراً إلى مكان عمله وعدم

السماح لنفسه بالمرّة تبادل أي انطباعات مع زملائه. تستأنف

المقطوعة الموسيقية ثم تقطع من جديد ويعلن الصوت المسيطر مرة

أخرى أنه على العمال الذين يرغبون في التمتع بخدمات المطعم

إملاء طلباتهم من الساعة ٩,٤٧ إلى الساعة ٩,٥٩ ومن الساعة

١٦,٤٧ إلى الساعة ١٦,٥٩ وذلك قبل أسبوع من موعد تقديم تلك

الخدمات. ويعود في يوم آخر كل من سبعة وتسعة إلى الفناء لتناول

طعامهما. وفي يوم من هذه الأيام يعود الصوت المسيطر عبر

الميكروفون ليذكر جميع العاملين الذين لا يأكلون في مطعم المصنع

بأن المشروبات الكحولية ممنوعة تماماً.

سبعة: والذين يأكلون في المطعم ألا تمنع عنهم المشروبات الكحولية؟

تسعة: لماذا يا سبعة؟ إنهم يكتفون بعدم تقديمها لهم.

سبعة: إن المطعم كبير وكل ما فيه يلمع. المناضد والحوائط والأرضية ...

ربما استطعنا أن نأكل هناك يوماً ما. قد لا يكون مرتفع الثمن يا تسعة.

تسعة: قد يكون مرتفع الثمن جداً. وقد يؤدي بك إلى عدم الاكتفاء بما تحضره من سندويشات.

مؤثرات موسيقية: يبدأ عزف فلوت حزين.

سبعة: ألا تستطيع عزف شيء أكثر فرحاً يا تسعة.

تسعة: لا. آسف.

مؤثرات موسيقية: استمرار صوت الفلوت "هـ"

أهلاً. هل تعجبك الفلوت؟

طفل: نعم، جداً. هل تعلمني العزف عليها؟

تسعة: لفر. هل ستمر من هنا مرة أخرى؟

الطفل: نعم. إنني أحضر الطعام كل يوم لأبي وقد حصلت اليوم على

تصريح بانتظاره حتى موعد الخروج، لذلك لن يمكنني الدخول إلى

موقع الماكينات ولكن يمكنني سماع أصواتها من هنا. أهي هناك حقاً

خلف هذا الحائط؟

تسعة: نعم خلف الحائط. قريبة جداً.

سبعة: أتعجبك الماكينات؟

الطفل: جداً. سأحضر كل يوم. وعندما أكبر قليلاً، قليلاً فقط، سوف

يدعونني أحضر للتعليم وستكون لي بدلة عمل مثل أبي ومثلك.

تسعة: (بغضب) لا أحب الأطفال! ابتعد!

الطفل: (حزين) كما تريد (صمت). يبتعد عدة أمتار وهو يصفر ليداري

موقفه) أي، أي! لقد تعلقت بهذه الأسلاك الشائكة ...

تسعة: (صمت) إنتظر، إنتظر ... (بعيداً) ها هي. هل جرحت؟
الطفل: (وهو يكاد يبكي) لا ... شكراً. (وهو يبتعد أكثر) شكراً ...
مؤثرات خاصة: صوت بعيد لإلقاء ربطة الأسلاك الشائكة نحو الحائط.

تسعة: إبتعدي عن هنا أيتها الأسلاك اللعينة. آي!

سبعة: هل أصابتك بالم؟

تسعة: (مقرباً) نعم لقد أصابتني. (صمت) ولكنه أمر بسيط.

سبعة: سنحمل هذه الأسلاك الشائكة عن هنا. (صمت).

واضح أنه لا بد من طلب تصريح لذلك.

تسعة: نعم، لا بد من طلب تصريح.

سبعة: لعلها هنا لمنفعة ما.

تسعة: لمنفعة بالتأكيد. (بغضب) إنها ... خيوط العنكبوت.

مؤثرات خاصة: صوت النفير "ه"

.....

المذيعة: ويخرج يومياً كل من تسعة وسبعة إلى الفناء لتناول طعامهما وهما
يستمعان إلى صوت السعادة الصادر من النفير ...

سبعة: عام.

تسعة: خمسة عشر. حتى يأتي أخيراً اليوم الذي نتحرر فيه.

سبعة: أي يوم يا تسعة؟

تسعة: يوم الموت يا سبعة (صمت). لقد فكرت فيه كثيراً.

سبعة: أتخشاه؟

تسعة: أنتظره. إنه يوم عظيم ... لأرحل من هنا.

سبعة: لا يا تسعة. الموت لا. الحياة.

تسعة: سيان. سيان.

مؤثرات: صوت نغير تطغى عليه أصوات ضجيج الماكينات الذي ينخفض ويمتل خلفية للحوار.

.....

المذيع: يجلس سبعة في الفناء يسيطر عليه حزن شديد. يدخل الطفل ويريه الفلوت التي أهداها له تسعة قبل دخوله للعمل. ثم يأمر الصوت المسيطر لرجل الميكروفون سبعة بالتوجه حالاً إلى الإدارة العامة.

الطفل: أأست الـ ١٥٧؟ لماذا ينادونك؟

سبعة: كان صديقي وكنت بالقرب منه. لقد كان صديقي.

الطفل: هل مات حقاً؟

سبعة: نعم مات. ترك الماكينة تصيده و... (يصيح) إبتعد لقد قال إنه لا يحب الأطفال.

الطفل: لقد أهداني الفلوت الخاصة به.

سبعة: (بعد صمت) آسف.

.....

المذيع: يتجه (سبعة) نحو الأسلاك الشائكة ويبعدها أكثر مثلما فعل (تسعة) من قبل. تجرح يده ولكنه يبدأ مع الطفل دون أن يدري نفس الحوار الذي دار بينه وبين (تسعة) من قبل.

سبعة: إبتعدي عن هنا أيتها الأسلاك اللعينة. أي.

الطفل: هل أصابتك؟

سبعة: نعم. أصابتنى. (صمت) إنه جرح بسيط.

الطفل: فلتُبعد تلك الأسلاك الشائكة من هنا. (صمت). واضح أنه لا بد من طلب تصريح لذلك.

سبعة: نعم لابد من تصريح.

مؤثرات خاصة: صوت نفير المصنع يُسكت ضجيج الماكينات.

الطفل: إنه موعد الخروج! سأذهب لأبحث عن أبي. (مبتعداً). لقد أهداني (تسعة) الفلوت الخاصة به ...

سبعة: (يتحدث إلى نفسه) لا يا (تسعة). الموت لا. الحياة.

مؤثرات خاصة: ثلاث أو أربع دقائق للإكسليفون.

صوت امرأة: تتمنى شركة "شمس الحياة" المساهمة ذات رأس المال المتغير (النظافة الصحية والوضوح أولاً) والتي تعتبر الأولى في العالم ... تتمنى مساءً طيباً لعمالها الثلاثمائة وأربعة وثمانين فاصل ستة ...

مؤثرات: يدخل صوت موسيقى مرتفعاً ثم ينخفض بالتدريج صوت المرأة... ... في صناعة المحفوظات وإحدى الشركات الحديثة، وتوفر شركة "شمس الحياة" لعمالها العمل في بيئة ...

مؤثرات موسيقية: يرتفع صوت الموسيقى ليغطي على صوت المرأة ...

النهاية

٦- البرازيل

"مسرح الطفل" الإسباني أمريكي

مسرحية "الشبح بلوفت Pluft"

للمؤلفة البرازيلية (ماريا كلارا ماتشادو María Clara Machado)

النص الإسباني لـ (كارلوس ميغيل سواريث راديو Carlos Miguel Suárez Radillo)

المذيع: كان مسرح الطفل وما زال من المسارح التي قدمت إنتاجاً فنياً ناجحاً كبيراً على يد العديد من كتاب الدول الإسبانية أمريكية منهم (سارا خوفريه Sara Joffré) من بيرو التي قامت، بالإضافة إلى العمل لعدة سنوات مديرة لمسرح (جريلوس Grillos) في ليما، بتأليف عدة مسرحيات ذات لغة مسرحية بسيطة وثرأء كبير نذكر منها: "أسطورة الطائر الفلاوتا" و "المندريتا Almendrita" أو "اللوزة الصغيرة" و "القط ذو الحذاء الطويل". نذكر أيضاً مؤلفة كبيرة لهذا النوع المسرحي الصعب والدقيق لأدب الأطفال هي الأرجنتينية "ماريا ايلينا وولش María Elena Walsh" الشاعرة وكاتبة الحكايات ومؤلفة الموسيقى والمغنية العظيمة لألحانها والتي تضغى بخيالها الثري والشعري تعبيرات عميقة لاستعراضاتها في مسرحيتي "أغنيات للرؤفة" و "دونيا ديسباراتيه Disparate" و "بامبوكو Bambuco".

المذيع: وإذا توخينا الإيجاز في استعراضنا لمسرح الطفل العريض بشكل كبير نكتفي بذكر الكاتب التشيلي (خايمي سيلبا Jaime Silva) مؤلف مسرحية "الأميرة باننشيتا Panchita" والمؤلف الإكوادوري

(انريكيه آبيان فيررس Enrique Avellán Ferrés) الذي ألف بالتعاون مع الموسيقي (سيجوندو كويبا ثيلي Segundo Cueva Celi) الكوميديا الموسيقية "كلاريتا السوداء" وغيرها من الأعمال، ونذكر أيضاً الشاعر والروائي البنمي (روخيليو سينان Rogelio Sinán) الذي استلهم من التراث بأصاليته قصة "الصرصورة الصغيرة مارتينا" ونقلها إلى الفلكلور البنمي. والكاتبة البرازيلية (ماريا كلارا ماتشادو María Clara Machado) التي تقدم مقتطفات من أعمالها اليوم.

المذيع: تؤكد أعمال المؤلفة المسرحية "ماريا كلارا ماتشادو" الحاجة إلى مسرح يكون الهدف التربوي فيه جمالياً بصورة أساسية وعرض هذا الهدف من خلال الحركة وسلوك الشخصيات وليس عبر الخطابة التي تأتي في غير وقتها حول الجنية الطيبة أو الدب الحكيم والتي تتصح الأطفال بالذات بطاعة الوالدين وغسل أسنانهم كل صباح.

المذيع: لذلك نجد في أعمال "ماريا كلارا ماتشادو" روحاً شاعرية وظرفاً وإيقاعاً وثراءً تصويرياً يسير جنباً إلى جنب مع مرتبة هذه العناصر في عقلية الطفل. لهذا فإن مسرح الطفل، حسب رأي المؤلفة: "لا يجب أن يكون هامشاً للفن يقدم للأطفال لأنهم لا يفهمون ولا يطالبون بشيء..." بل إنه ابداع فني له أهميته الكبرى تعادل أو تفوق تلك الخاصة بمسرح الكبار لأن الميول التي يمكن تشجيعها لدى المشاهدين الصغار هي ميول مشاهدي المستقبل وهي تمثل بالتالي مستقبل المسرح.

المذبةعة: وتتتوع المضمامين المسرحفة للمؤلفة "مارفا كلارا ماتشادو" بصورة كببرة. فقد أءءلت على تتاولها لموضوعات التراث عناصر أصبلة للفاة حولتها إلى مواضع ءءفة تمامأ. وتأكفاً لذلك نذكر مثلاً معالءتها الخاصة لقصة "ذات الرءاء الأحمر" التي أءءلت علها أشجارا تتكلم وتغنى وترقص حمافة لبطة القصة فف نفس الوقت الءف ءنت بالءئب إلى ءمه الصءف والمثر للضحك.

المذبةع: وفف مسرءفة "الطفلة والرف" تشءص المؤلفة "مارفا كلارا ماتشادو" الرف الءف فعش فف كهف بالقرب من شاطفء مهءور وفعول إلى صءفء ءائم لطفلفن لا فشران، مئلهما مثل كل الأطفال، بأن ءروس التي تعطف لهم فف المءرسة ممئة. أما مسرءفئها "الءصان الصءفر الأزرق" فتءكى قصة الطفل (بفئئئفه Vicente) وصءفه الوحفء الءصان الصءفر الءف تصفه أمه، ءسب قوله، بأنه "قءر وعءوز ولأنها إمرة كببرة فإن علها مسئولة غسل الملابس فتئعب و...". وفئسائل الطفل (بفئئئفه) كف فمكن لأمف أن تعرف لون ءصانف ولفس لفها الوقت لرؤفئه وهف مشءولة فف صنع الطعام وإصلاح وتئظفف الملابس؟

المذبةعة: وفف مسرءفة "سرة البصلفات" تءلق المؤلفة كومفءفا بولفسفة ءقففة عبر إءءى شءصفاتها الوهمفة هو المءبر السرف (كاملفون لفئشوءا Camaleón Lechuga) الءف فءمل كل سمات شرلوك هولمز ... وهو على ءرءة كببرة من الغباء بءف فمكن للأطفال أبطال المسرحفة الانتصار عله بمقالبهم البرفئة. ولكن المؤلفة "مارفا كلارا ماتشادو" تصل بءق إلى أقصى ءرءات اءءاعها فف مسرءفة "الشبء بلوفئ".

المذبة: والشخصيات الرئيسية في مسرحية "الشبح بلوفت" عبارة عن أشباح ... وهي أشباح تخاف إلى حد ما من البشر ولكن هذا لا يمنعها من المزاح معهم. هذا في نفس الوقت الذي نجد فيه أن هذه الأشباح هي أكثر الشخصيات انسانية وشعوراً بعمق روح التضامن والود وهذا نجده متمثلاً في الشبح الصغير (بلوفت) وأمه السيدة (فانتازما) أو الشبحة الكبيرة والعم (خيرونديو Gerundio) وهو شبح مركب. ويعيش ثلاثتهم في طابق تحت الأرض بـمكان مهجور قريب من البحر.

المذبة: وفي مسرحية (الشبح بلوفت) نجد أن الشخصية الوحيدة القاسية هي شخصية القبطان (باتا ديه بالو) أو (نو الساق الخشبية) الذي يعتبر في داخله جباناً كبيراً وقد تغلب عليه البحارة الثلاثة الأكثر منه جبناً، بمساعدة الأشباح بمعاقبته بشبكات صيد الفراشات عندما جاءوا لإنقاذ الصغيرة (ماريبيل) التي كان قد اختطفها القبطان (نو الساق الخشبية). وننتقل إلى مقتطفات من مسرحية "الشبح بلوفت" لنتعرف على هذه الأسرة الممتعة من الأشباح.

مؤثرات موسيقية: النغمات الأولى من التيما "٥"

المذبة: نحن الآن داخل طابق علوي من مبنى مهجور وغير مرتب وهو ما يلائم حياة عائلة من الأشباح فنجد شباك وعوامات وحبال بحرية متدلية. صندوق كبير. كرسي متحرك تجلس عليه السيدة (شبحة) وعلى الأرض بالقرب منها الشبح الصغير (بلوفت) يلعب بمركب.

بلوفت: ماما ... هل هناك بشر حقيقيون؟

الأم : بالطبع يا بلوفت هناك بشر حقيقيون.

بلوفت: إذن لقد كانوا بشراً هؤلاء الذين مروا أمس بالشاطيء. كانوا ثلاثة.

الأم : هل خفت منهم؟

بلوفت: جداً يا أمي، جداً.

الأم : أنت عبيط يا "بلوفت". إن البشر هم الذين يخافون الأشباح وليست الأشباح هي التي تخاف البشر. لو كان أبوك حياً لعرف كيف يعاقبك لغباتك الزائد. عموماً سوف أصطحبك يوماً إلى عالم البشر لتراهم عن قريب.

بلوفت: (متحمساً): لعالم البشر يا أمي؟

الأم : نعم، لعالم البشر، هناك تحت، في المدينة.

بلوفت: أحلوة هي المدينة يا أمي؟

الأم : المدينة؟ إنها رائعة. (بالإشارة) بها شوارع ممتدة ومنازل عالية. وفي الليل تتلألأ الشوارع بالأضواء. (تتهد) قبل مولدك كنت أخرج أنا وأبوك للتنزه في المدينة كنت أحب الفرجة على واجهات المحل التجارية. (وقفة - انتقال) أتركني وشأني. كيف يمكنني هكذا أن أكمل العمل اليدوي الذي أقوم به من أجل الأشباح الفقيرة وأنت لا تتركني لأشتغل؟ (وقفة) غرztان دوغري، اثنتان بالعكس، عند الوصول إلى الحافة يجب زيادة عدد الغرز (بصوت منخفض) غرztان دوغري، اثنتان بالعكس، عند الوصول ...

موسيقى ... نغمات للتيما تغطي الصوت وتضيع: "ه"

المذيع: يلعب (بلوفت) في هدوء للحظة ثم فجأة يرى من النافذة أناساً قادمين، يداخله الخوف ويطلب مساعدة أمه التي تقوم بطلب ابنة العم (بوربوخا)* في التليفون لعدم تعرفها على القادمين ولكنها

* بوربوخا (Burbuja) :تعني فقاعات هواء.

تدخل معها في حوار في شئون أخرى. يحاول بلوفت، بلا جدوى،
إيقاظ العم (خيرونديو) الذي ينام على صندوقه وهو يشخر. وعند
اقتراب وقع الأقدام على السلالم ...

مؤثرات صوتية: أصوات قوية لوقع أقدام تقترب.

يختبيء بلوفت وأمه. يدخل القبطان (نو الساق الخشبية) وهو يجر
الصغيرة (ماريبيل). وبعد أن ينتظر حوله يقوم بتقييدها في كرسي
ويقوم بعدها بالبحث بهدوء عن خريطة كنز القبطان (بونانثا) جد
(ماريبيل).

مؤثرات خاصة: خطوات القبطان (نو الساق الخشبية) تتحرك في اتجاهات
مختلفة. وفي كل مرة يحاول فيها القبطان إشعال الضوء يقوم الشبح
(بلوفت) بإطفائه مما يدفع القبطان إلى النزول إلى المدينة لشراء
بطارية. وبمجرد أن يذهب تستطيع (ماريبيل) فك وثاقها وتجري نحو
النافذة و...

مؤثرات: (تصرخ) النجدة! النجدة! (خوان)، (خوليان)، (سباستيان) ...
انقذوني يا أصدقائي.

المذيعة: وتجوب (ماريبيل) الحجرة بفضول وخوف في نفس الوقت. وفجأة
تتصادف مع (بلوفت) الذي خرج من مخبئه ولكنها تفقد وعيها فزعاً
وتقع فوق الكرسي الهزاز.

الأم : (تدخل) يا سلام يا (بلوفت) من أمرك بإفزع الطفلة؟ إن علينا الآن
أن ننتظر حتى تعود لوعيتها! (بعزم) سأبحث عن علاج لإغماء
الإنس. (تبتعد) ابق أنت هنا لرعايتها.

بلوفت: أنا؟ ولكنني أخاف من البشر يا أمي ...

الراوي: يدور (بلوفت) حول الطفلة. وفي كل مرة تتحرك فيها يبتعد في
فرع. وأخيراً ...

ماريبيل: (مرتعدة): وانت ... ما اسمك؟

بلوفت: (متوتر): بلوفت وأنت؟

ماريبيل: ماريبيل.

بلوفت: أنت من البشر. أليس كذلك؟ أنا شبح. وأمي أيضاً شبح.

ماريبيل: وأبوك؟

بلوفت: (مفتخراً): كان أبي شبح الأوبرا. لقد مات. تحول إلى ورق
سولوفان.

المذيع: ويتحول كل من (بلوفت) و (ماريبيل) إلى أصدقاء ويقرر (بلوفت)
مصاحبتها للبحث عن ذويها وهم البحارة الثلاثة (خوان) و
(خوليان) و (سباستيان).

أما أمه السيدة (شبحة) ففخورة بإبنها تقوم بإعداد حلوى لهما من
الهواء حتى يتناولها أثناء الطريق. ولكنهما قبل الخروج بقليل
يعودان في فرع شديد لأن القبطان (ذا الساق الخشبية) كان قادماً
من نفس الطريق. يقوم (بلوفت) وأمه بتقييد (ماريبيل) مرة أخرى
في الكرسي حتى لا يشك القبطان في الأمر.

مؤثرات: خطوات القبطان تقترب في الداخل، ثم إيماءات بتحريكها من جانب
لآخر.

يدخل (ذو الساق الخشبية) وهو يحمل شمعة وفي كل مرة يقوم
بإشعالها يطفئها له (بلوفت) من مخبأ مختلف حتى يقرر وهو غلضب
مغادرة المكان.

القبطان: (غاضباً) هيا يا صغيرة. سنعود مبكراً جداً. لنر من يقوى على إطفاء ضوء الشمس. لا أحد يستطيع إطفاء ضوء الشمس. لا الريح ولا ... (مرتعداً) ... ولا الأشباح.

مؤثرات خاصة: خطوات القبطان تبتعد وتختفى.

المذيع: يبحث كل من (بلوفت) وأمه عن حل ولكن بلا أمل. يحاولان إقلاظ العم. (خيرونديو) ولكن بلا جدوى. يناديان (سيكستو) شبح الطائرة الذي يرد عليهما عبر إشارات صوتية طالباً منهما ضرورة الاتصال بابنة العم (بوربوخا).

مؤثرات خاصة: صوت اتصال تليفوني ...

الأم : (وهي تدير قرص التليفون) صفر ... صفر ... صفر. (صمت) آلو، ابنة العم (بوربوخا).

مؤثرات خاصة: أصوات فقاعات ... ماء بكوب.

عزيزتي أريد أن أخبرك أولاً بأن غداً سيكون اجتماع السيدات الشبهات من أجل تكثيف التبادل الثقافي بين البشر والأشباح. بلوفت: أسرع يا أمي. هناك أناس قادمون. إنهم الآن ثلاثة.

مؤثرات خاصة: فقاعات ماء.

الأم : نعم، نعم يا عزيزتي. سأتولى أنا صنع كعكات الهواء.

مؤثرات خاصة: فقاعات ماء.

الموسيقي! أوه أنا أعشق الموسيقى! ولا أقل من (بلاعة الهواء) للقيام بالغناء...

المذيع: تسمع أصوات أقدام البحارة الثلاثة على السلم. يجري كل من (بلوفت) وأمه للاختفاء. يدخل البحارة الثلاثة وهم يحملون شمعة مضاءة ودورق نبيذ وخريطة مطوية. يجوبون المكان وهم

يرتشفون من النيبذ من حين لآخر. ولكن، ما أن ظهر (بلوفت) وحياتهم... حتى فروا مذعورين. لا جدال في أن الوحيد الذي يستطيع إنقاذ (ماريبيل) هو العم (خيرونديو) الذي يرتفع شخيره داخل صندوقه.

بلوفت: يا عم (خيرونديو) إن أمي تخبرك بأنه لو قمت بإنقاذ (ماريبيل) فإنها ستصنع لك ألف كعكة هواء.

خيرونديو: (متدوقاً) كعك؟ (يتنأب ثم يشخر من جديد)

بلوفت: يا ربي، حتى كعكات الهواء لا توقظه. (صمت). يا عمي العزيز إن خطيبتك الأنسة (بخار النفثالين) هي التي تطلب منك إنقاذ الطفلة... خيرونديو: (متهدأً) (بخار النفثالين)! (يتنأب ويشخر).

بلوفت: يا عم (خيرونديو) إن (ذا الساق الخشبية) سوف يأخذ كنز جد (ماريبيل) القبطان (بونانثا أركو ايريس).

خيرونديو: (مستجيباً) كنز صديقي القبطان (بونانثا) ... ومن الذي يستولي عليه؟ "نو الساق الخشبية" هذا اللص الذي سرق كل أسماك البحر الميت ... سيرى الآن ماذا سأفعل به ...!

بلوفت: فليحيا العم (خيرونديو)! هذا هو الشبح الحقيقي ...!

المذيع: ينادي (خيرونديو) على ابن عمه (سيكستو) شبح الطائرة، وينطلق كالسهم بحثاً عن طابور البحارة الأول للأشباح. يعود (نو الساق الخشبية) ومعه (ماريبيل) وعندما يرى الصندوق مفتوحاً يبحث داخله يائساً عن خريطة الكنز. وبينما يلقي بعض الملابس والوسائد خارج الصندوق، يلقي أيضاً دون أن يشعر، بمفتاح يقوم الشبح (بلوفت) بالتقاطه في الهواء. وعندما يجد (نو الساق الخشبية) الصندوق الصغير الذي يبحث عنه مغلقاً يبحث عن المفتاح بلهفة

قوية، ويطلب من الجمهور المفتاح وهو ينتحب.

القبطان: من رأى مفتاح الصندوق؟ من رآه؟ (صمت) من يجد المفتاح أعطه جزءاً من كنزي ... (يبتعد) من رآه؟ من؟ ...

المذبة: يدخل البحارة الثلاثة الذين يقومون بمجرد التعرف على القبطان، بضربه بشباك صيد الفراشات يقفز (خيرونديو) من النافذة إلى الداخل وعندما يحاول (بلوفت) إعطائه المفتاح يقوم (ذو الساق الخشبية) بخطفه وعند فتح صندوق الكنز ...

القبطان: (مصاباً بخيبة أمل) إنها صورة الصغيرة (ماريبيل) ...! (صمت) ووصفة لطريقة صنع السمك المشوي ...! (صمت) مسبحه ...! (صمت) والمال؟ المال؟

خيرونديو: المال في جوف البحر يا (أبا ساق خشبية). سوف تحملك الأشباح إليه ...

القبطان: (مرتعداً) لا، لا، لا! أشباح لا! (مبتعداً) أشباح لا! ...! أشباح لا! ...! الجميع: ها، ها، ها ... خوآف! ها، ها، ها، ها ...

الأم : سوف أعد كعكات أخرى من الهواء (تخرج) كعكات أخرى للجميع.

المذبة: وبينما تقوم السيدة (شبة) بتقديم الكعك في صينيته الخفية ...

الجميع (يغنون): أين المفتاح؟ / ماتا ريليه، ريليه، أين المفتاح / ماتا ريليه، ريليه، رون. في جوف البحر / ماتا ريليه، ريليه، ريليه / في جوف البحر ماتا ريليه، ريليه، رون ...

المذبة: وعند اختفاء الأصوات تنتهي المسرحية.

النهاية

٧- بنما

"المسرح الشعبي" الإسبانو أمريكي

مسرحية (آلام المسيح برؤية بنمية)

من تأليف أعضاء جماعة القديس (ميجليتيو Miguelito) بنما وهي من ثلاثة فصول.

المذيع: يتميز المسرح البنمي المعاصر ببنائوراما مختلفة وهامة يبرز خلالها مؤلفون مسرحيون مثل (ميجيل مورينو Miguel Moreno) الذي يركز الضوء في مسرحيته "آيارا Ayara" على التصادم بين السكان الأصليين والغزاة؛ منهم أيضا المؤلف المسرحي (ريناتو آثوريس Renato Azores) الذي تتطوي مسرحيته "الهندي المتحضر أو التشولو" و "الهروب"، بقيم نفسية واجتماعية عالية، أيضا الكاتب (ماريو ريرا بينيا Mario Riera Pinilla) الذي يقدم في مسرحيته "الجبل المشتعل" الواقع المأسوي للمناطق الريفية والمدن الصغيرة في البلاد. و (روخيليو سينان Rogelio Sinán) الشاعر والقصاص الملهم الذي ألبس المواضيع الخاصة بالأطفال بمختلف أعمارهم ثوب المعاصرة وذلك من خلال مسرحيته "تشيكيلانجا Chiquilanga" * و "الصرصورة الصغيرة مارتينا". وأخيرا نذكر (خوسيه ديه خيسوس مارتينيث José de Jesús Martínez) مبدع مسرح فلسفي عميق وراسخ بلا أدنى شك، من أعماله "الكذب" و "كايفاس Caifás" و "الشحاذ والبخل" و "أورورا" و "المولد" و "قديسون في انتظار معجزة".

المذيع: وإعطاء نموذج للمسرح البنمي نختار نصا مؤلفا بصورة جماعية يبرز الوضوح والأصالة ضمن أحد المظاهر الأكثر سحرا في المسرح الإسبانو أمريكي المعاصر وهو المسرح الشعبي. لذلك

* اسم فيلم.

اخترنا مسرحية "آلام السيد المسيح برؤية بنمية" التي يقدمها كل علم أعضاء جماعة القديس "ميجيليتو" وهو اسم حي كان هامشياً في السابق يقع بالقرب من العاصمة البنمية.

المذيع: وترتبط قصة هذه المسرحية بقصة تلك الجماعة. ففي عام ١٩٦٣ وصل إلى حي "القديس ميجيليتو" ثلاثة كهنة أمريكيون كانوا يقومون برحلة طويلة في مختلف البلاد بحثاً عن جماعة خالية، بقدر ما أمكن، من أي تأثير ديني، بهدف تجربة تطبيق المبادئ الإنجيلية الأصيلة عليها. وكان حي (القديس ميجيليتو) وقتذاك، حياً ذا منازل فقيرة عبارة عن أكواخ مصنوعة من خشب الصناديق وقطع الصفيح ويفتقد الروح الجماعية الواعية كما كان يعاني من مشاكل اجتماعية واقتصادية خطيرة.

المذيعة: وأدرك الكهنة أنهم قد وجدوا ضالتهم وبدعوا العمل بها. وعندما رأوا أن كماً كبيراً من النساء يحضر القداس في بداية الأمر - وهو ما لم يكن يحدث بالصورة المطلوبة - بدأوا في زيارة الرجال في المنازل والإطلاع على مشاكلهم الحقيقية ومناقشتهم في طريقة حلها. هذا في نفس الوقت الذي كانوا يعملون فيه على تعريفهم بالتعاليم الأصيلة للسيد المسيح عن طريق تنظيمهم من أجل المطالبة الفعالة بإنشاء مساكن ومدارس والحصول على فرص عمل شريفة وإقامة سبل معيشية أفضل بينهم. أي أنهم قاموا بتركيز أهداف الجميع نحو سمو إنساني عن طريق اكتساب قيم إنسانية أصيلة وهي القيم التي ظل الفقراء يجهلونها لقرون نظراً لعدم تعليمهم إياها.

المذيع: وبدأت حياة سكان حي (القديس ميجيليتو) تتغير. فقد بدأ معهد المساكن الريفية في بناء المنازل العائلية. وأقامت وزارة التعليم المدارس وأدخلت وزارة الأشغال العامة المياه الجارية في الحي وخطت الشوارع والمصارف الصحية كما امتدت الكهرباء وأسلاك التليفون إلى أقصى أركان الحي. وفي محاذاة هذا التقدم المادي بدأ الحي في النضج إلى درجة إقناع سكانه بأنهم لا يجب أن تكون حياتهم من أجل أنفسهم فقط بل يجب أن يعيشوا أيضاً من أجل الآخرين.

المذبةعة: هكذا نبعء فكة ضرورة إبعاء وسيلة أصيلة للعبير الفني والروحي. وبأ سكان الحي في تأليف قءاس حول مواضيع فلكلورية ذات طابع بنمي أصيل. ثم نبعء بعء ذلك الفكة العظيمة وهي عمل عرض مسرحي عن حياة السيد المسيح بلغتهم الءارعة والتي تقابل بلا شك اللغة التي كان يتحدث بها المسيح وأتباعه الأولون. وبأ العمل الجماعي بنص مبدئي عبارة عن عملية ترتيب الأحداث الخاصة بحياة وآلام وموت السيد المسيح. ومن أجل ربط الأحداث أو المناظر قام شاعر غنائي من الحي بوضع مجموعة من المقطوعات الشعرية على شكل سيل من البكاء وهو أحد الأساليب الأصلية للفلكلور البنمي.

المذبةع: واستمر عرض هذا النص ما يقرب من عشر سنوات مصحوباً بتغيرات قربته أكثر فأكثر من صورة السيد المسيح بما يتفق مع الواقع البنمي. ونستعرض مشهدين من النص الخاص بعام ١٩٦٦ وهما المشهد الخاص بالعشاء الأخير والمشهد الخاص بعملية الصلب. وسوف نستعرضهما بنفس اللغة التعبيرية الأصلية للشعب البنمي.

المذبةعة: ويتم عرض المسرحية دائماً في قاعة عامة دائرية الشكل بلا حوائط تسمح بحرية تجدد الهواء. ونجد في منتصف هذه القاعة مسرحاً كبيراً بإرتفاع حوالي متر وعرض ثمانية في أربعة أمتار يتم عرض المشاهد الرئيسية عليه. ونجد بجانبه خشبة مسرح أخرى أصغر حجماً بنفس الإرتفاع وبعرض حوالي أربعة في خمسة أمتار وهي خاصة بالمشاهد الإنتقالية.

المذبةع: وتُعرض مشاهد "العشاء الأخير" فوق خشبة المسرح الكبير بالطبع. حيث نجد قطعة قماش بيضاء كبيرة مثبتة من أطرافها بلوحين من الخشب وهي تمثل المنضدة وعلى مقاعد خشبية بسيطة يجلس السيد المسيح والحواريون الإثنا عشرة. وبينما هم جالسون يغني (نيكوديمو Necodemo) أشعاره الاستهلالية فوق خشبة المسرح الأخرى.

نيكوديمو: (يغني) خطط الحكام / سوف يقتلونه بلا شك / ولن يفعلوا ذلك
في عيد الفصح / لأنه عيد جليل / أم/ من يدري قد يستغلوا /
وليمة الفصح العظيمة / آه، آه، آه / وليمة الفصح العظيمة.

حنا: سيدي المسيح لماذا يكون هذا العيد مختلفاً غاية الاختلاف عن أي عيد
آخر لنا؟

السيد المسيح: لا أعجب من ذلك يا حنا فهكذا يجب أن يكون. إنه أكبر عيد
في تاريخنا، إنه عيد الاحتفال باستقلالنا الوطني.

حنا: ولكن، لماذا يجب أن نحتفل به بوجبة عائلية؟

السيد المسيح: السبب بسيط. فأني طريقة للتعبير عن وحدتنا كعائلة وكشعب
أفضل من أن نجلس معاً على منضدة واحدة؟

حنا: معك حق يا سيدي لم أكن أدرك ذلك. بالتأكيد إن ساعة إجتماع الأسرة
حول المائدة تعد من أفضل اللحظات وداً وأكثرها ترابطاً في البيت.

بطرس: سيدي المسيح، سامحني، أنا لا أريد إهانتك. فنحن جميعاً سعداء جداً
لقضاء عيد الفصح هنا معك ولكن لا أفهم لماذا دعوتنا؟ إن من
تقاليد بلادنا أن يقوم كل شخص بالاحتفال بعيد الفصح في منزله
وبين أسرته.

السيد المسيح: يسعدني أنك سألتني هذا السؤال يا بطرس. إن عندي ما
أقوله لكم. إن عيد الفصح هذا العام سيكون عيداً خاصاً جداً،
أكبر عيد فصح في التاريخ لأن ابن الإنسان سيقوم فيه بتقديم
شعبه ليقوده خارج عبودية الخطيئة عبر وادي الموت ليصل
به إلى أمجاد الحياة الخالدة. أصدقائي الأحباء كم كنت أتمني
تناول عشاء الفصح هذا معكم! لأن هذا العشاء، سوف يضم
بالفعل شعباً هما أسرتي وكنيستي. لنكن جميعاً كرجل واحد
في هذا العشاء. هيا نرى، كيف تبدأ الطقوس؟

اندرأوس: تبدأ بتقسيم رغيف الخبز يا سيدي.

السيد المسيح: وماذا يعني هذا يا "اندرأوس"؟

أندراوس: يعني يا سيدي أنه بما أن الرغيف يتكون من حبوب قمح كثيرة وهو رغيف واحد فإننا أيضاً، كل الذين يأكلون منه، متحدون في محبة وصداقة. هذا ما يعنيه هذا الطقس يا سيدي.

المسيح: هو ذلك. خذوا إذن من هذا الخبز وكلوا منه فهو جسدي (صمت) والآن نحن بحق جسد واحد وما نبديه هنا بهذا الطعام يجب أن نكونه في الحقيقة خلال حياتنا اليومية لهذا أعطيك وصية جديدة: ليحب كل منكم الآخر، ليكن حب الفرد للآخر كحبي لكم. ليكن هذا شعاركم فيعرف الجميع أنكم تلاميذي من خلاله. تحابوا فيما بينكم. (صمت) "أندراوس" كيف ينتهي دائماً عشاء الفصح؟

أندراوس: بالاحتفال بطقس إمرار كأس النبيذ، أنت تعرف ذلك.

المسيح: وماذا يعني هذا الطقس؟

أندراوس: أننا جميعاً الذين نشرب من نفس الكأس متحدون بالحب دائماً.

المسيح: هو ذلك. إشربوا جميعاً منه لأنه دمي الذي سيراك من أجلكم ومن أجل العالم كله.

نيكوديمو: (شعراً) قرر الأشرار في الليل أخذه من أجل حمله إلى الكليروس* أو أمام الأسقف السامي/ وهم في طريقهم للبلاط/ حملوا معهم الناصري/ أي، أي، أي/ حملوا الناصري.

المذبة: ونرى فوق الخشبة الكبيرة للمسرح مشهد صلب المسيح. فنراه هو ورفيقه في طريق العذاب واللصين الطيب والشرير وهما يحملان معهما رمز صليبه: عرق من خشب البامبو يوضع على ظهر المسيح وتثبت بذراعيه الممتدين. ويحيط بهم جنود ورهبان وراع وفي طرف من المسرح نجد "مريم" و "حنا" تلميذ المسيح المحبوب ينتظران لحظة الاقتراب من المسيح. تلبية لندائه.

* رجال الدين المسيحي.

نيكوديمو: (شعراً) كانت محاكمة غير شرعية / ولكن لم تهمهم / وكانوا
يسبئون القديس العظيم في صمت / مستغلين وقتاً كان الشعب فيه
نائماً / آي، آي، آي / كان الشعب فيه نائماً.

كايفاس: قلت إنك ابن الله، إهبط من فوق هذا الصليب ونحن نصدقك.

شخص: يا ابن الله، إهبط، إهبط ...

شخص ثان: إهبط، إهبط يا ابن الله ...

شخص ثالث: صه، إنه يريد أن يقول شيئاً.

شخص رابع: إنه يقسم بأشد الإيمان؟

شخص خامس: (ساخراً) أو يطلب أن تنزله.

المسيح: أبانا، أبانا اغفر لهم إنهم لا يعلمون ما يفعلون.

نيكوديمو: (شعراً) اسمعوا يا إخواني / هذا الرجل المصلوب / الذي يطلب
الغفران لقومه / إني أعلم أنه الأرحم / صمت إنهم يتكلمون.

اللس الشرير: إيه يا ناصري، إذا كنت حقيقة المسيح فلماذا لا تتقذ نفسك
وتتقذنا نحن أيضاً؟

اللس الطيب: أصمت عديم الحياء، ألا تخشى الله؟ إننا هنا نحن الثلاثة على
أبواب الموت ذاتها وأنا وأنت نستحق العقاب. أما هذا الرجل
فماذا ارتكب من شر؟ (صمت) سيدي المسيح، سيدي المسيح،
لا تتساني عندما تصل إلى ملكوتك.

المسيح: أعدك يا رفيقي بأنك يومنا هذا ستكون معي في الجنة.

اللس الطيب: شكراً يا معلم، شكراً.

نيكوديمو: (شعراً) تتبع من فمه كلمات جميلة موجهة إلى الحشود الساخطة
/ فليأتوا إذن على حياته / وأمه الحزينة / تتحب أسفل الصليب.

المسيح: أماء.

مريم: ولدي!

المسيح: أماء، سيكون هذا ولدك. حنا ...

حنا: تكلم يا معلم.

المسيح: وهذه هي أمك.

نيكوديمو: (شعراً) ماذا يمكننا أن نطلب أكثر؟ / إذا كان قد أعطانا لتوه كل شئ / يموت ويموت وحده / وهو ما لم يفعله أحد قط / عارياً ومثخناً بالجراح / من يفعل ذلك وبهذه الطريقة؟

المسيح: أنا عطشان، من فضلكم ماء. (صمت) يا إلهي لماذا تخليت عني؟

نيكوديمو: (شعراً) ها قد انكشف الغموض / غموض موته العميق / ينتظره القبر فقط / وللمعلم الذي لفظ نفسه الأخير / المثل واضح للغاية / فلنذهب معه إلى المجد / آي، آي، آي / فلنذهب معه إلى مجده.

المسيح: أبانا، ما أمرت به قد تم. أبانا، إنني أضع نفسي بين يديك. ها أنا ذا.

نيكوديمو: (شعراً) في كلماته الأخيرة / رمز الشهامة / لم يكن موته سهلاً / يجب علينا اليوم أن نسير على نهجه / آي، آي، آي / يجب علينا اليوم أن نسير على نهجه.

المذبة: يموت المسيح ويحمل إلى القبر و يبكي حوار يوه وتلاميذه بلا سلوى مقتنعين بأن كل شئ قد انتهى. ولكن المسيح يلتقي بلوقا ونيكوديمو ويثبت لهما أنه قد بعث.

مؤثرات موسيقية: عزف على الجيتار من مقطوعة سيل الدموع.

المسيح: لوقا، نيكوديمو، إشربا وكلا فهذا جسدي فما اجتمع اثنان أو ثلاثة باسمي إلا وكنتم بينهم.

لوقا: يا إله السماء! إنه المسيح يا نيكوديمو.

نيكوديمو: هل هذا حقيقي يا لوقا؟ (صمت) أتحيا؟ أأست إنن ذكرى جميلة لشئ عايشناه؟

المسيح: لا يا "نيكوديمو". انا حي، وأحيا للأبد، لأن الحب لا يموت وقد أحببت البشر حتى النهاية. كل من يحب يحيا أبداً. سأكون انا بعثه

وحياته. فمن يؤمن بي ويحب يحيا إلى الأبد. نيكوديمو، لقد رأيت
كفاحك بحثاً عن النور. كان كفاحاً طويلاً وشاقاً ولكن، قل لي، هلى
تؤمن الآن؟

نيكوديمو: نعم يا سيدي، أنا أؤمن، أؤمن من كل قلبي. (صمت ثم إلى جميع
المشاهدين) إخواني، لقد انتهى البحث. لقد وجدت النور. فما
رأيكم ...؟ ما رأيكم ...؟

المذبة: وينضم شعب الله. شعب حي القديس "ميجليتيو". إلى فرحة
"نيكوديمو" ليحتفلوا معه بهذا الحدث.

مؤثرات موسيقية: عزف جيتار.

نيكوديمو: (يغني) ما رأيك يا "تشوليتو"؟ / ما رأيك يا تشوليتو؟ / ما رأيك
يا تشوليتو؟ / ما رأيك يا تشوليتو؟ / ظهر المسيح / لشعبه في هذا
اليوم / ومنذ ذلك أظهر / بلا شك أنه الرب الحي يا تشوليتو.

الجميع (يغنون): ما رأيك يا تشوليتو؟ / ما رأيك يا تشوليتو؟ / ما رأيك يا
تشوليتو؟ / ما رأيك يا تشوليتو؟

نيكوديمو: نحن الآن شهود / بأن المسيح معنا / لدينا دليل واضح / نراه
بأعيننا يا تشوليتو.

الجميع: (يغنون) ما رأيك يا تشوليتو؟ / ما رأيك يا تشوليتو؟ / ما رأيك يا
تشوليتو؟ / ما رأيك يا تشوليتو؟

نيكوديمو: (يغني) لنغن نحن المسيحيين جميعاً / يجب أن نكون مسرورين /
نشعر بالله في صدورنا السعيدة يا تشوليتو.

الجميع: (وهم يغنون) ما رأيك يا تشوليتو؟ / ما رأيك يا تشوليتو؟

**مؤثرات موسيقية: يبتعد الكورس وهو يغني: ما رأيك يا تشوليتو؟ / ما
رأيك يا تشوليتو؟ ...**

- ستار -

* يقصد بها أي مواطن اسباني أمريكي: Cholito (المترجمة)

٨ - إسبانيا

"المسرح الشعري" الإسباني أمريكي

مسرحية: (مهازل قصيرة Majigangas)

تأليف: آنا ماريا بيليغرين Ana María Pelegrín عن نصوص لـ
"تيمونيدا Timoneda"، الباريت جاتو Alvarez Gato، ثرباتيس
Cervantes ومؤلفين إسبان مجهولين.

المذيع: تميل جميع الدول الإسبانية أمريكية بشكل واضح إلى المسرح الكلاسيكي الإسباني. فأعمال مثل: "فونتييه أوبيخونا Fuenteovejuna" للكاتب المسرحي الإسباني (لوبي ديه بيجا Lope de Vega) و "العالم مسرح كبير" و "عمدة سلمية" لـ (كالديرون ديه لا باركا Calderón de la Barca) و "دون خيسل نو الحذاء الأخضر" للكاتب (تيرسو ديه مولينا Tirso de Molina)، كل هذه الأعمال تحتفظ بمكانتها على المستوى النقدي والجمالي وتحقق نجاحات كبيرة خاصة عندما يتم عرضها خلال المواسم الصيفية في الهواء الطلق في إطار جميل. وضمن قواعده إنتاج حديثة مع احترام تام لجوهر النصوص الأصلية كما يحافظ العديد من المخرجين الإسبانو أمريكيين على هذا التقليد الفني الذي بلغ في إسبانيا ومستعمراتها في أمريكا مستويات عالية خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر.

المذيع: لم تحظ تلك الأعمال المسرحية العظيمة بتقدير الكفاءات المبدعة لهؤلاء المخرجين فقط بل كان هناك مسرح قد يكون أقل شأنًا من حيث الشكل ولكنه جريء ومرح وذو شعبية أصيلة استحق اهتمام العديد من رجال المسرح الذين عملوا على تشجيعه ومثاله لهذا المسرح نذكر المسرحيات التي كانت تعرض في القرنين السادس عشر والسابع عشر تحت اسم "المهازل الصغيرة" والتي تعتمد في المقام الأول على الهزل والإضحاك وقد أدى هذا النوع من

المسرحيات إلى إحداث تلاقي بين الخط المثقف والشعبي عن طريق تضمينها الرومانسي والأغاني والموسيقى والرقص.

المذيع: والمهازل القصيرة أو "الموخيجانجاس" التي نعلق على بعض مشاهدنا اليوم هي عمل موحد مشتق من النصوص القديمة لهذا النوع المسرحي والمنفذة في شكل مسرحي حديث. أما مبدعة هذا النوع من التأليف المسرحي فهي (آنا ماريا بيليجرين Ana María Pelegrín) وهي من مواليد خوخوي Jujuy بشمال الأرجنتين حيث نهلت للمرة الأولى من منابع الشعر الأسباني الصافية وقد قامت في قرطبة بالأرجنتين بالبحث المستمر عن هذا الشعر ودراسته حتى صارت ممثلة له. وعندما قدمت إلى اسبانيا لأول مرة شعر الجميع وكأن هذا النوع من الشعر قد عاد بصوتها إلى بلادهم.

المذيع: وعند عودتها لقرطبة بعد ذلك قدمت (آنا ماريا بيليجرين) في حدائق قصر الماركيز سوبريمونتيه Sobremonte، بنجاح ساحق، مع الفرقة الوحيدة للعرائس، عرضاً مسرحياً بعنوان "Dos Cervanterías" يعتمد على مهازل قصيرة لثربانتيس. وعرض لها في العام التالي، بنفس المكان، مسرحية "مهازل قصيرة" والتي حازت بها عن جدارة على جائزة (ترينيداد جيبان Trinidad Guevara) الهامة التي تقدمها هيئة الإذاعة والتلفزيون بجامعة قرطبة.

المذيع: وقد أدى نجاح (آنا ماريا بيليجرين) في "مهازل قصيرة" إلى جذبها مرة أخرى إلى بوينس آيريس حيث حققت نجاحاً كبيراً على المستوى النقدي وال جماهيري، بعروضها التي قدمتها في متحف لاريتا Larreta للفن الأسباني. وقد قام المؤلف الموسيقي الأرجنتيني (أوراثيو باجيوني Horacio Vaggione) بوضع الموسيقى الداخلية لكل مشهد معتمداً على النصوص الأصلية والنقبة لموسيقى التراث الأسباني مع إضفاء شيء من خفة الظل والمذاق

الفني الجيد على الأوبريتات الإسبانية المعروفة باسم ثرثويلا. وقد راقبت فكرة هذا النوع من المسرحيات للممثل القرطبي (راؤل فرايريه Raúl Fraire) فانضم لقائمة الممثلين ثم تولت "ماريا إسكوديرو María Escudero" الإخراج و (كارلوتا بيتيا Carlota Beitía) تصميم صنع العرائس التي يقوم بتحريكها وانطاقها كل من (آنا ماريا) و (راؤل فرايريه).

المذيع: ونتعرف على بعض مشاهد من الجزء الأول للعرض وهي بعنوان "أغاني بعض الأكفاء المتجولين" وهي تركز على عرض بدائي للعرائس وقصائد سرديّة وأغاني لأحد الأكفاء - يقوم بدوره (راؤل فرايريه) - ودليله الذي ابتدعته (آنا ماريا بيليجرين). ويدور الحوار في تداخل بين اللين والقسوة والحدة والضحك وهو ما يظهر بوضوح في أدب الشطار الأسباني وخاصة في "El lazarillo de Tormes".

المذيع: ونتخيل الآن أننا في فناء (النارنجو El Naranjo) بمتحف (لارريتا) ببوينس آيرس. حولنا أبنية وأشجار وزهور توحى بأننا في ميدان صغير منعزل ومألوف في أي مدينة أندلسية. تطفأ أضواء القاعة وتركز فقط على الركن الذي أقيمت عليه خشبة المسرح ويبدأ العرض.

... مؤثرات موسيقية.

لاثاريو (دليل الكفيف): أسيادي المحترمين/ يقبل الأيادي بكل خضوع/ هذا الصبي بلا خوف./ أصل الحكاية أنني/ فكرت في الوقت الذي/ فيه أناس كثيرة نبيلة/ العبد لله سيجد بالتأكيد سيّداً يخدمه،/ خاصة وأنه يعرف أكثر من عشرين صنعة من بهلوان إلى صبي طبّاخ أو شغلة عابر سبيل./ ولو إنه يمكن أن يفيد أكثر. لو كان كوميدياً،/ وفوق كل هذا يكون أفضل،/ وما

* رواية أسبانية دشنت أدب الشطار، لمؤلف مجهول نشرت عام ١٥٥٤م. (المتريجة)

دمت أقولها فإنني لا أكذبها،/ أكون دليلاً لكفيف/
فبالإضافة إلى الأغاني الشعبية والصلوات أمشي
كثيراً وأكل قليلاً/ وأصلي أكثر/ وأكثر من
الشيطان يعرف الصبي/ وبالرغم من أن السيد
كفيف فالصبي يضيء له السبيل.

الكفيف: (يقترب من بعيد ببطء شديد): أدعوا يا سيدي للصلاة المباركة/
صلاة القديسة إنكارناثيون/ لما أنقذتنا منه.

لاثاريو: يبدو أنني سمعت الآن/ كفيفاً يتكلم ... انظروا، ها هو يطل من
هناك/ إنه كفيف./ إنه سيدي، والله،/ الذي سوف أختاره الآن/
لأتعلم حرفة دليل لكفيف (صمت) سيدي ...

الكفيف: إيه! من ينادي؟

لاثاريو: إنني صبي/ يريدكم أن تتخذوه دليلاً/ ليستطيع مساعدتكم/ في
الطريق يا سيدي.

الكفيف: صبي؟ قل لي ما اسمك.

لاثاريو: (بالبيوس Palillos) يا سيدي. أعرف الصلاة/ وعمل الشعوذة
وخفة يد وأحرك عرائس ...

الكفيف (مقاطعاً): كفى أيها الصبي، اسكت/ ساعدني قليلاً/ وقدني إلى
هناك.

لاثاريو (مبتعداً ببطء): سيدي/ ولو نصبنا هناك مذبحاً/ للميلاد المقدس/ إنه
حدث مشهور/ ينجذب إليه الناس ...

الكفيف: هيا أيها الصبي.

مؤثرات موسيقية.

الاثنان: باسم المسيح/ والعذراء مريم/ تعالوا اسمعوا الأغاني الشعبية/ في
ورع وسعادة/ يا ملائكة السماء/ أعطونا أصواتكم/ لنحمد الله
ونسبح له.

مؤثرات موسيقية.

لاثاريو (مغنياً): لا نوم في الليلة المقدسة/ لا نوم.

الاثنان: العذراء تفكر وحدها/ ماذا تفعل/ عندما تلد ملك النور الساطع/ هل سترتجف من حضرته/ أم ماذا ستقول له؟

لاثاريو: لا نوم في الليلة المقدسة/ لا نوم.

مؤثرات موسيقية.

لاثاريو: تسير مريم الطاهرة/ من بيت لحم إلى مصر/ تحمل طفلاً بين ذراعيها/ هو الصفاء في رؤيته/ تسير العذراء الطاهرة/ ويبدأ الأعمى في الإبصار.

الكفيف (متأثراً): من كانت هذه السيدة/ التي صنعت بي خيراً جماً/ أعطتني نوراً في عيني/ وفي قلبي أيضاً (وكصلاة شبه مرتلة) سيدتي القديسة مريم/ القادرة على كل شيء/ اجعليهم يعطوني حسنة/ أبدأ بعدها في الإبصار.

لاثاريو (مجاهراً): حسنة يا أسيادي/ لهذا الأعمى المنشد/ باركتكم القديسة مريم/ إذا أعطيتمونا بعض النقود.

الكفيف: (بصوت منخفض ومتعرج): هيا! اطلب ...! (بصوت عال ومتوسل) اعطوا الأعمى المغموم من حسناتكم/ يعطي الصحة لأولادكم/ ويزيل الله كل شر عنكم.

مؤثرات موسيقية ...

لاثاريو (مجاهراً): أبيات الكورديل ... أبيات تروي عدة أحداث مفزعة وقعت في ذلك المكان. أبيات الكورديل تروي الحدث المروع لامرأة كانت تسيء معاملة ابنها في الأحشاء. أبيات الكورديل ... وحكاية (بابليتا سانتاندير Pablita Santander) ... (ينتقل إلى نغمة توسل) مريم المليحة/ يا أم الآلام/ أنت طاهرة وخالدة/ هيبيني المقدرة/ يا رحيمة يا مباركة/ لأروي مأساة المرحومة (بابليتا) (ينتقل

لشخصية بابليتا). ما الذي حدث لي/ يا عذراء يا طاهرة
يا أمي/ لقد أصر الملعون على أن أرتكب تلك المعصية
الكبرى/ وأودعت السجن/ محاصرة بآلاف المخاوف/
كأمرأة تعيسة في ميدان الآلام/ حكم علي القضاء/ حسب
جريمتي/ بحكم الإعدام/ لأنني قتلت (ميجلييتو
Miguelito)/ (باكية) يا سيدي المسيح! لكم هو صعب
هذا الأجل/ يا عذراء يا طاهرة ويا خالدة/ استسمحا الله
لي بأن يغفر لتلك الروح. (نادمة) يا زوجي العزيز/ لقد
جاء اليوم الحزين/ الله القوي والكنيسة جمعتا/ وخدعني
الشيطان اللئيم كأخي خائن/ سامحني يا زوجي الحبيب/ إنه
قدري المحتوم/ يحزنني أنني قد أهنتك .../ (في صرخة)
أماء ... لم أعطيتني الحياة، لابنة نعمة/ مكبل بالآغلال
في سجنها/ تموت مثل الكلاب في مكان تعذيبها، شفقاً؟/
آه، (بابليتا) التعيسة/ ماذا حدث لك؟ (نادمة) الوداع أيتها
النساء الرحيمات اللاتي استطعن الإحساس./ (بصوت
منخفض) أنظرن جيداً/ حتى لا يخدعوكن/ لا تستسلمن
للإغراءات./ (شبه مغنية) الوداع يا مواطني جميعاً/ لقد
انتهت حياتي./ الوداع يا أهلي ويا إخواني/ لآخر وداع
...،/ الوداع يا كل المسيحيين/ (قاطعة وفظة) لقد انتهت
المُعنة.

مؤثرات موسيقية.

الكفيف (منشداً بقوة): فليسمعني كل متزوج/ ويتوقف كل أرمل/ وكل
الصبيّة والأطفال/ أتوسل إليكم أن تعيرونني
إهتمامكم/ ولكي لا يجهل أحد مكر العجائز/ سوف
أروي لكم قصة/ جديرة بالمعرفة/ وقعت لطحان من
إسكيلا/ كان عليه أن يذهب إلى بالنيثيا/ لضرورة
بيع أملاكه/ وعند الفجر/ قالت له زوجته الساهرة.

لاثاريو (يقلد زوجة الطحان): إنها الواحدة والنصف/ يمكنك أن تنهض الآن/ وأن تذهب بسرعة.

الكفيف: ومع العجلة التي كان فيها/ يذهب ويترك الخرج.

مؤثرات موسيقية.

(بلين مضحك) وعلى الفور جاء الحلاق/ عشيقها/ وصعد إلى أعلى/ بعد أن أغلق الباب جيداً/ وإذا هما يتحدثان بحنان/ ويتبادلان آلاف الكلمات الرقيقة/ (ينتقل إلى دور الراوي العادي) وهما على هذا الحال من المغازلة/ يسمعان طرقاتاً على الباب/ فتقوم المرأة وتضع ملابسها بكل سرعة/ تطل من النافذة/ لترى من الطارق/ كان الطحان/ الذي تكلم وقال/ (انتقال إلى دور الطحان بصوت أجش وبعيد) هيا أسرعى وافتحى الباب/ لأصعد وأخذ الخرج.

لاثاريو (يقلد صوت زوجة الطحان وهي مدعورة): لا عليك/ سأقوم أنا بإحضاره لك خارجاً.

الكفيف (يقوم بدور الراوي): وبدون أن تتوقف خطوة/ ولا تشعل حتى الضوء/ تذهب لإحضار الخرج/ فتجد سروال الحلاق .../ تعطيه لزوجها/ وتغلق الباب.

لاثاريو: وتابع الطحان رحلته/ وذهب يتغدى في سرعة/ وبدلاً من أن يجد الخرج/ وجد سروالاً .../ (صمت) وجاء الفجر/ واستيقظت زوجة الطحان/ تسرع لإشعال الضوء/ فتتعثر في الخرج/ ومع صرخاتها يستيقظ الحلاق/ ويقول لها بحنان:

الكفيف: (يقوم بدور الحلاق برقة تدعو للسخرية) ماذا بك يا عزيزتي الغالية؟ قولي لي ماذا ألم بك/ عبري لي عن آلامك.

لاثاريو: (يقلد زوجة الطحان وهي تبكي) أي، سوف أنكشف! لقد ظننت أنني أعطيت زوجي هذا الصباح الخرج/ ولكنه حمل سروالك.

الكفيف: (يقوم بدور الحلاق ثائراً) وقعنا يا حلوة/ وماذا لو علمت زوجتي أنني فقدت سروالي/ يا له من يوم جميل ينتظرنا؟ وكل ذلك بسبب عقلك الغبي.

لاثاريو: (كالراوي) كان الحلاق متضرراً. وفي هذا الوقت/ تصل باتجاه الضوء إحدى العجائز (انتقال إلى عجوز ترتعد) قولي لي ماذا حدث؟ لماذا تبكين؟ علام تتدين؟ (انتقال إلى زوجة الحلاق باكية) إذا كان هذا لمساعدتي فسأروي لك مأساتي.

الكفيف: (في دور الراوي) وحكت لها كل القصة/ فكرت العجوز بسرعة في الذهاب لشراء قماش لصنع سروال آخر تضعه هي بعد ذلك.

لاثاريو: (في دور الراوي) وعندما وصل الطحّان/ كان ثائراً بشدة/ ويتعثّر في العجوز/ وهي رافعة ملابسها السفلى فيظهر السروال الذي تضعه.

الكفيف: (في دور الطحّان بصوت أجش وثائر) كيف تضعين سروالاً؟
لاثاريو: (في دور العجوز) زوجتك أيضاً تضع سروالاً/ وقد أعطته لك الليلة معتقدة أنه الخرج (الانتقال إلى دور الراوي) عندما سمع الطحّان ما قالته العجوز/ كانت كلماتها وكأنها كلمات الكتاب المقدس.

الكفيف: (في دور الطحّان، بحنان) آسف يا زوجتي، آسف لهذا الشك غير العادل.

لاثاريو (كالراوي الخبيث): وهكذا اكتملت الحكمة: إضافة إلى قرنين ...، ذنب.

مؤثرات موسيقية: يغني الكفيف ودليله.

الاثنان (مغنيان): تيبتييرابو، تيبتييرون/ تيبتييرابو/ كان يغني فرخ الأوز.
لاثاريو (مغنياً): ولم يتبّه الرجل ذا القرنين أبداً/ ولم يُستر العاري/ وليكرم الله الرجل المخدوع.

الاثنان (مغنيان): تيبتييرابو، تيبتييرون/ تيبتييرابو، تيبتييرون/ هكذا كان يغني فرخ الأوز.

مؤثرات موسيقية: ... تنتهي المسرحية.

٩- كولومبيا

مسرح "العنف" الإسباني أمريكي

مسرحيتا: "قصص لدرء الخوف" و "رمينجتون اثنتان وعشرون"
مسرحيتان من فصل واحد للكاتب المسرحي الكولومبي "جوستابو أندراديه
رييرا" Gustavo Andrade Rivera.

المذيع: كان لظاهرة العنف، التي وصلت إلى درجة مقلقة في جميع أنحاء العالم تقريباً، كان لها في كولومبيا منذ بدأت في عام ١٩٣٠، شكلاً سياسياً محدداً. ففي ذلك العام وصل الحزب التحرري، وهو أحد الأحزاب السياسية الكبرى في البلاد، إلى السلطة قاطعاً بذلك تاريخاً طويلاً لهيمنة حزب كبير آخر هو الحزب المحافظ ولكنه لم يستطع ممارسة هذه السلطة بحرية لأنه كان عليه أن يواجه برلمان بأغلبية المحافظين. وأمام هذا الوضع، قررت الحكومة التحررية تقليل حجم هذه الأغلبية بإقصاء بعض النخبين المحافظين ولهذا قامت بتسليح عدد كبير من التابعين لحزبها والتعاقد مع قطاع طرق كانوا يبعدون النخبين المحافظين بقتلهم بصورة همجية، إما بإشعال النيران في منازلهم أو بتخريب محاصيل الفلاحين التابعين لهم. بدأ نفس الشيء في الحدوث عندما تولى الحزب المحافظ السلطة من جديد عام ١٩٤٦ أمام أغلبية برلمانية من الحزب التحرري.

المذيع: وفي هاتين المرحلتين لم يكن كفاح الثوار - قطاع الطرق دفاعاً عن أفكار محددة. ولم يكن الاتجاهان السياسيان في البلاد يمثلان بالنسبة للشعب، وخاصة الأعداد الكبيرة من طبقة الفلاحين، شيئاً آخر سوى تقليد يعتمد على انفعال أو استياء موروثن. فيكون فلان محافظاً أو تحررياً أحمر أو أزرق، دون أن يعرف السبب إلا لمجرد أنه انفعال بسيط وجوهري. وما لا شك فيه إنه في عام ١٩٥٦ منذ سقوط "روخاس بينيا" Rojas Pinilla الذي استطاع عند توليه السلطة قبل ذلك بثلاثة أعوام، أن يمارس سيطرة قوية على المناطق الريفية، بدأ عنصر جديد يتسلل إلى ظاهرة العنف الكولومبية، فمع غياب

أيديولوجيات محددة، ظهرت الرغبة في فرض قوة الحزب بالانضمام غير المشروط له وتطبيق أيديولوجيات سياسية تدعو إلى تجديد إقتصادي واجتماعي. وتحول قاطع الطريق في أغلب الأحوال إلى ثائر سياسي له طموحات أكبر بكثير من مجرد إبعاد فلاح تابع لحزب معاد له عن أرضه. ولكن هذه الظاهرة تنتمي بشكل عام، إلى نهاية الخمسينات وبداية الستينات حيث بدأ أقولها.

المذيع: وكان من الطبيعي ألا يظل المسرح بمنأى عن هذا الواقع، وقد تحمل مسئولية التعبير ورفض العنف جيلان من المؤلفين المسرحيين الواعين تماماً. ولد الجيل الأول منهما تحت رمز العنف الريفى حيث يعكس إنتاجه بصورة خاصة عالم العنف المستأصل ذاتياً من المراكز الحضارية الكبيرة، ونذكر من هذا الجيل "لويس انريكيه أوسوريو Luis Enrique Osorio" مؤلف "سحابة إبريل" و "حظر التجول" و "طيور رمادية" و "هناك أسفل، قميص نوم وردي" و "تعم يا سيدي الملازم"؛ ونذكر "مانويل ثاباتا أوليبيا Manuel Zapata Olivella" مؤلف "كارونتيه مطلق السراح" و "عودة قابيل"؛ والمؤلف "انريكيه بويناينتورا Enrique Buenaventura" صاحب مسرحية "قداس من أجل الأب لاس كاساس" و "مأساة الملك كريستوف" و "الفخ". وكذلك الكاتب "مارينو ليموس Marino Lemos" مؤلف "دم أخضر" و "تعدد زوجات رسمي" و "قهوة مرّة" وأخيراً الكاتب "جوستابو أندراديه ريبيرا Gustavo Andrade Rivera" الذي سنستعرض عملين له.

المذيع: أما الجيل الثاني الذي يمثل مسرح العنف في كولومبيا فهو جيل ورث جانباً من تأثير عالم الجيل الأول في نفس الوقت الذي تحرر منه من أجل إبراز عالم العنف الراسخ للقوى الحاكمة بحس أكثر حدة وربما أكثر عالمية. من أبرز كتاب هذا الجيل بشكل أساسي "كارلوس خوسيه ريبس Carlos José Reyes" مؤلف "قطاع طرق" و "قاعة الانتظار" و "الصناديق القديمة المغطاة بالأتربة التي حرم أبائنا علينا فتحها" وأيضاً الكاتب "خيلبرتو مارتينيث أرانجو Gilberto Martínez Arango" مؤلف "نو الراححة العفنة" و

"البذل الإضافي" و "صرخة المشنوقين" والكاتب "خيرمان اسبينوسا" Germán Espinosa مؤلف "الباسيليوس" و "كارلوس دوبلات" Carlos Duplat صاحب "رجل يدعى كامبوس" و "رجال القمامة"؛ والكاتب "خايرو أنيبال نينيو" Jairo Aníbal Niño مؤلف "أحدهم يموت عند مولد الفجر" و "القديسة فلاوتا تنزع رقبتها" و "جبل كالبو" و "انقلاب" و "أفراح سئمة أو رقصة الأساقفة".

المذيع: ونعود إلى المؤلف "جوستابو أندراديه ريبيرا" Gustavo Andrade Rivera المولود في نييما Neiva عام ١٩٢٢ والمتوفى في بوجوتا عام ١٩٧٤ والذي تناول بإسهاب موضوع العنف الريفى في مؤلفاته الواقعية والمليئة في نفس الوقت بالشاعرية والخيال وبمزج غريب بين القسوة وروح الدعابة والرقّة. وتؤكد ثاني مسرحية له وهي "قصص لدرء الخوف" التي كتبها عام ١٩٦٠ انتمائه الكامل لهذا النوع من المؤلفات تبعثها مسرحية "ريمنجتون ٢٢" عام ١٩٦١ و "الطريق" عام ١٩٦٢ و "مهزلة الجهل وعدم التسامح في مدينة ما بمحافظة بعيدة ومتعصبة يمكن أن تكون هذه" في عام ١٩٦٥ وأخيراً "مهزلة لعدم النوم في المنتزه" عام ١٩٦٦.

المذيع: وتكشف الحواشي الأولى لمسرحية "قصص لدرء الخوف" بوضوح هدف المؤلف "أندراديه ريبيرا" التي يقول فيها:

المذيع: "لقد انعدمت القيم في كولومبيا وفي حقول كولومبيا وكما جاء في أبيات جارتيا لوركا - لقد انعدم الغجر الإسبان الذين كانوا يمرون بالجبل وحدهم - فقد اختفى الفلاحون الذين كانوا يجوبون الحقول وحدهم. وساهم الخوف في زيادة العنف".

المذيع: يظهر ذلك الخوف ولكنه في نفس الوقت يظهر الشجاعة في مواجهة القسوة والظلم، بمجرد رفع الستار. فنجد الفلاحين يهرولون ذهاباً وإياباً نتيجة لوصول قطاع الطرق وهو ما يعني التشتت فنجد الجد الأكبر يحث أبنائه وجيرانه على سرعة مغادرة أراضيهم ويعانق "خيرونيمو" أصغر أحفاده وهو يجيبه:

مؤثرات موسيقية ... عزف قصير من التيما "ه"

الجد: لن أجري فإنني لا أستطيع تحمل خبيب الفرس ولا السير ليلاً في الطريق يطار دني الخوف. وإذا كنت لن أهرب الليلة فليس بسبب قلمي ولا رثتي.

كريسانتو: لكن يا جدي ...

الجد: لن تجدي كلمة "لكن" ولا وصول قطاع الطرق. لن أهرب لأن هذه الأرض أرضي. لن أظل أهرب كل فجر بسبب أن بعض البلهاء يتصرفون حسب هواهم. إن الخروج جرياً يعتبر جبناً بل ويصل إلى حد الجرم. إن هؤلاء الناس ينجحون في عملياتهم لأننا في رأي، وقد تملكنا الخوف، نترك لهم الساحة خالية. إنني أرى يا "خيرونيمو" أنهم لن يقتلونا إذا لم نجر وإذا بقينا في أراضينا صامدين وبكل تحد مثل ...، مثل بقرة حديثة الولادة.

خيرونيمو: إننا وحدنا يا جدي.

الجد (وهو يحصي): واحد، اثنان، ثلاثة، أربعة، خمسة، عشرة رجال فقط. **كريسانتو:** إننا بلا سلاح.

الجد: إذا كانت بندقية تصلح لقتل آيل يا "كريسانتو" فإنها تصلح أيضاً لدفن قاطع طريق.

برودنثيو: ولكنهم كثيرون.

الجد: لا يهم يا "برودنثيو". فالقيمة ليست في عدد الرؤوس أو المؤن.

خيرونيمو: إنها مخاطرة يا جدي على كل الأحوال.

الجد: قد تكون كذلك ...، ولكن يمكن ألا تكون أيضاً. لو لم يكن الاستسلام للخوف والبحث عن مخابئ آخر في الليل أو الفرار النهائي إلى المدينة كأننا لسنا نحن أصحاب الأرض والوحيديين الذين لهم الحق في السير فيها مرفوعي الرأس تحت الشمس نهاراً وتحت القمر ليلاً.

كريسانتو: سنذهب نحن يا جدي.

الجد: رحلة سعيدة إذن. إذهبوا مطمئنين وأنا هنا في انتظاركم عندما يزول عنكم الخوف.

برودنثيو: سوف نصطحب الغلام على الأقل معنا.

الجد: تحملون "خيرونيمو"؟ لا! فعندما كنت في سنه كان جدي يصطحبني في كل الأماكن في الساعات الحلوّة والسيئة، لقد تعلمت معه طعم الحلو والمر. كان يقول إنه يفعل ذلك لأصير رجلاً. الآن أنا الجد وهو حفيدي عليه أن يبقى معي أيضاً في السراء والضراء لكي يتعلم كيف يكون رجلاً.

مؤثرات موسيقية ...

المذيعة: ويبقى الجد والحفيد وحدهما. ولكي يبعد الخوف عن الصغير ...

مؤثرات موسيقية ...

الجد: ... لأنه بدون الخوف لن يكون للشجاعة معنى يا "خيرونيمو"، لأن هذا هو فضل الشجاعة وهو أن نخاف وأن نعرف كيف نبعد هذا الخوف عنا ...

المذيعة: ... ويحكي الجد للحفيد ثلاث قصص، "ثلاث قصص لدرء الخوف" وهي قصص تلخص سلسلة طويلة من العذاب والسخرّة والتهديدات والتي بالرغم منها ... وبعد أن نام الطفل، يقول مؤكداً كما لو كان يحدث نفسه:

مؤثرات موسيقية.

الجد: عندئذ أدركت أن الفلاح رجل وحيد، أعزل و... تملكني الخوف. وفكرت في الفرار، فكرت في المدينة ... ولكنني لم أرحل. فها أنا هنا. لم نذهب. ها نحن هنا. لم ولن نذهب.

مؤثرات موسيقية ... تنتهي المسرحية.

المذيعة: وننتقل إلى العمل الثاني لـ "جوستابو اندرايه ريبيرا" وهو "ريمنجتون ٢٢" التي كتبها عام ١٩٦١ وهي تعكس أقصى درجات

العنف التي تعرض لها قطاع كبير من أفراد الشعب الكولومبي نتيجة اختلاف وجهات النظر الحزبية وكان المؤلف قبل كتابته لهذه المسرحية التي تجري أحداثها ما بين الأعوام ١٩٤٥، ١٩٥٠، يتساءل:

المذيع: "كيف أكتب حول ما يحدث في كولومبيا دون الوقوع في المذهبية؟ ودون الوقوع، بشكل خاص، في خطأ كتابة رواية بلا قيمة فنية - إذا كانت رواية - أو في كتابة مسرحية بلا مضمون - إذا كانت مسرحية؟ - إذن إلى الدمي! فإن ذلك الذي قد يبعث على الضحك بصورة أو بأخرى عبر السخرية، يصير عبر الدمي مأساة رهيبية. لذلك نجد في هذه المسرحية، باستثناء الأب والأم ضحيتي اللعبة والألم ذاته، والجرينجو المراسل الاجنبي الذي يمثل العين الأجنبية التي ترانا وتتعجب من لعبة الدمي الخطيرة الخاصة بنا، نجد باستثناء كل هؤلاء، أن الشخصيات الأخرى كلها ليست إلا دمي."

المذيع: والقصة التي يرويها "اندراديه ريبيرا" في مسرحية "رمنجتون ٢٢" بسيطة للغاية. يقصها الأب على الأم، ليس لأنها تجهلها بل لكي تعيها بكل معناها المأسوي، ويتم ذلك أمام تابوتين بهما جثمانا ابنيهما الوحيدين. فوق أحد التابوتين علم أزرق وعلى الآخر علم أحمر. هذا بالإضافة إلى إكليل من الزهور به شريط أسود مكتوب عليه بحروف بيضاء واضحة اسمين هما على التوالي: "جوستابو" و "خورخي".

مؤثرات موسيقية.

الأم : كيف بدأ ذلك يا "أنطونيو"؟

الأب: كما يبدأ النهر الفائض، يجأر ويثور ويجرفك أنت وما تملكين. ماذا تعرف عين المياه، والنبع التائه بين تعاريج جبل، عن الدمار والأحزان والموت الذي سيحل في الوادي؟ (صمت) كيف بدأ...؟ قولي لي. هل كنت تستطيعين منذ عشرين عاماً التمييز بين أحمر وأزرق.

الأم (مندهشة): لا، لا أعتقد.

الأب: ولا أنا. إنه اختلاف لم استطع إدراكه بالمرة. فماذا كان منذ عشرين عاماً شأن رفيقي "روكيه" ورفيقي "إيسيدرو"؟

الأم : كان، ... كان "إيسيدرو" يشتري المسامير. ويتولى "روكيه" صنع إكليل الأشواك خلال مواعيد يوم الجمعة المقدس. وكان "روكيه" يتولى تكاليف القداس المرتل والألعاب النارية في عيد القديس "روكيه"، ويتحمل "إيسيدرو" نفقات القداس المرتل والألعاب النارية لعيد القديس "إيسيدرو".

الأب: نعم. وكان الخلاف الوحيد بينهما لكون أحدها أزرق والآخر أحمر، يقوم على من كان سيذهب إلى الموكب بقميص منشي أكثر من الآخر، ومن منهما سوف يستهلك ألعاباً نارية أكثر من الآخر خلال عيد قديسه. ولكن بعد ذلك بسنوات قتل "إيسيدرو" و "روكيه" كل منهما الآخر في صحن الكنيسة ذاته - ومعهم خمسة عشر آخرون من كل جانب -، على صرخات "عاش الحزب الأزرق"، "وليسقط الحمر أولاد كذا"....، "يعيش الحزب الأحمر" ويسقط الزرق أبناء الكذا" ...

الأم : ليست هذه هي إجابة سؤالي. كيف بدأ كل شيء؟

الأب: أتريدين الإجابة الحقيقية؟ ستؤلمك. لقد بدأ كل شيء مع هذه الآلة الكاتبة. إنها من طراز ريمينجتون ٢٢. ريمينجتون ٢٢. كانا يكتبان عليها. وبكل إتقان بالطبع. إن الكتابة ليست أمراً سيئاً. ولكن، ماذا كان يكتب ولدانا؟ أكاذيب زرقاء وأكاذيب حمراء من أجل صحف العاصمة الملعونة. أكاذيب كانت تضخم هناك. وكان الأمر هين، يضخمون تلك الأكاذيب هناك. لقد كانا أخوين طيبين، نعم، ولكنني توجست بداية الشر عندما قال "جوستابو" إنه سيقوم بالكتابة للصحيفة الزرقاء فرد عليه "خورخيه" بأنه يتبع الحزب الأحمر وبأنه سوف يكتب هو الآخر لصحيفة الحزب الأحمر. أدركت في تلك اللحظة أن هناك أمراً قد بدأ وأنه سينتهي نهاية سيئة. إن العنف يبدأ مع انقسام الأخوة على بعضهم ... ويبقى من المستحيل التوقف عندما تحل الآلة

الكاتبة - هذه الرمنجتون ٢٢ - محل البندقية ... التي ربما تكون أيضاً من طراز ريمنجتون ٢٢.

مؤثرات موسيقية ...

المذيعة: وعلى مدى مرور الأحداث يعرض المؤلف "اندراديه ريبيرا" كل أشكال العنف بين الحمر والزرق، أو بمعنى أدق، بين المحافظين والأحرار. أما المتفرج على كل تلك السلسلة من الجرائم والسلب والظلم فهي شخصية أطلق عليها المؤلف اسم "الجرينجو El Gringo" وهو مراسل لعدة وكالات أنباء أمريكية. وفي نهاية المسرحية نشاهد من خلال مشهد لأطلال أكواخ ينبعث منها الدخان وجثث دمي تفتش الأرض، نشاهد "الجرينجو" وهو يكتب تحقيقاته الصحفية على آلة كاتبة مستعيناً بعلبتين من الكرتون إحداها كمنضدة والأخرى كمقعد. وبعد أن ينتهي من الكتابة، يقوم يأخذ أوراقه ثم وهو حائر أمام الاتجاه الذي يجب أن يسلكه، يتوجه إلى المتفرجين ويسألهم:

مؤثرات موسيقية ...

(بالإنجليزية): من فضلكم، أين مكتب البريد؟ لدي قصة هامة جداً حول هذا البلد ويجب أن أرسلها فوراً إلى الصحف التي أكتب لها. (صمت) (يتابع الحديث بالإسبانية ولكن بلكنة أمريكية واضحة) أوه، عفواً ... من فضلكم، أين أجد مكتب البريد؟ لدي قصة هامة جداً حول هذا البلد ويجب أن أرسلها فوراً إلى الصحف التي أكتب لها. (صمت) إلى هناك؟ شكراً (صمت) أوه، يا إلهي! كدت أنسى الآلة الكاتبة. (صمت) إنني أحبها جداً لأنني اشتريتها رخيصة جداً من زوجين كانا يريدان التخلص منها.

إنها ماكينة جيدة بالرغم من أنها قديمة. (مبتعداً ببطء). فماذا يكون أفضل من ماكينة ريمنجتون ١٩٢٢. إنها ريمنجتون ٢٢.

مؤثرات موسيقية.

يسدل الستار

١٠ - نيكاراجوا

مسرح "الواقعية السحرية" الإسبانوأمريكي مسرحية "الباب"

مسرحية من فصل واحد تأليف الكاتب النيكاراجوي "رولاندو ستينر"
"Rolando Steiner"

المذيع: يؤكد الناقد "أورلاندو رودريجيث ساردينياس" أن مؤلفي المسرح الشبان في نيكاراجوا قد ظهوروا في الخمسينات كجيل عفوي تقريبا، لأن أسلافه الذين كان يمكن له إتباعهم أو رفضهم قليلون. نذكر منهم "خواكين باسوس" و "خوسيه كورونيل" اللذين كتبوا في عام ١٩٣٧ المهزلة الرائعة "سيمفونية برجوازية" وبعد عامين كتب الشاعر الكبير "بابلو أنطونيو كوادرا" رائعته "عبر الطرق يسير الفلاحون" أما المسرحية الثانية "الحياة تتطلب أفعى" التي افتتحت بنجاح كبير عام ١٩٥١ وقدمتها مجموعة من الممثلين المحترفين والهواة النيكاراجويين، فقد أيقظت في بعض الأوساط في نيكاراجوا، الأمل في تكوين فرقة مسرحية دائمة.

المذيع: ولكن هذا الأمل لم يتحول إلى واقع إلا بعد سنوات تلت، بفضل حماس الممثل الإنجليزي الشاب "بيتر كوك" الذي وحّد حماس العديد من الممثلين المبتدئين وأنشأ المسرح التجريبي في ماناجوا. وينضم إلى هذا المجهود الأول النيكاراجوي "مانويل رودريجيث" - المعروف باسم "ألفريدو باليس" - والكوستاريكي "رانوثي"، اللذان ساهما في المحافظة على نشاط مسرحي محدود، ولكنه ناهض، في عاصمة البلاد.

المذيع: ويتصادف مع هذا النشاط داخل بانوراما مؤلفي المسرح النيكاراجوي الشبان ظهور المؤلف "رولاندو ستينر" بمسرحيته الأولى "جوديت" التي كتبها عام ١٩٥٧، وجاء عنها في مجلة Índice بمدريد الآراء التالية:

المذبة: أعادت مسرحية "جوديت" لنا القضية البرجوازية فيما يتعلق بموضوع الحب ولكن باستخدام الحقيقة والحلم كمواد أساسية للمسرحية. والمسرحية متكاملة البناء، سريعة في تطور أحداثها وعميقة المغزى: رجل يريد قتل حلمه فيقتل الحقيقة. وذلك لأنه لم يستطيع أن يحلم حياته ولا أن يعيش حلمه.

المذبة: وتمثل المسرحية الثانية لستينر "أنتيجون في الجحيم" عام ١٩٥٨ محاولة لإعادة سياق الموضوع اليوناني، وهو خط يتركه بعد ذلك نهائياً من أجل الخط الأول الذي بدأه بـ "جوديت" والذي يقوم فيه بعمل تحليل عميق للإشكالية الإنسانية المعاصرة. وهكذا تظهر الترجمة الأولى لمسرحية "دراما عايدة" التي افتتحت في العام التالي بمعهد الثقافة الإسبانية في مدريد وقام بإخراجها "مانويل إيريرو". وكان لافتتاحها أصداء جاءت في مجلة "كواديرنوس إسبانوأمريكانوس" (كراسات إسبانوأمريكية) منها:

المذبة: "تتمتع مسرحية المؤلف "رولاندو ستينر" بكيفية وسمات هامة للغاية خاصة في قوة حوارها والذي تظهر من خلاله نفوس معذبة وممزقة بسبب وجود بلا هدف. وكان يمكن للحب أن يخلص هذه النفوس من تمزقها ولكن ذلك أصبح مستحيلاً. فقد أضحي الحب جثة في نفوس الأبطال. وفي مسرحيته "دراما عايدة" نجد أن الطباقي الدرامي من صنع شخص "مجهول" وهو تشخيص لما كان عليه "الزواج" سابقاً قبل أن يقوم الطمع بإفساد أفضل ما فيه..."

المذبة: وتبلغ موضوعية "رولاندو ستينر" مقدرتها التعبيرية المأسوية الخالصة في "الباب" وهي مسرحية من فصل واحد وسوف نستعرض مشاهد منها. والمسرحية تختتم عرضاً من ثلاثة فصول يحمل عنوان "ثلاثية الزواج" تتضمن "جوديت" و "دراما عايدة". وتحدد الأعمال الثلاثة بإسهاب خط التحليل العميق للإشكالية الإنسانية الذي تميز به المؤلف. وهي إشكالية تنتمي لواقع اكتسب صبغة ساحرة ولكن دون أن يتخلى عن كونه حقيقة، أي، تصورا للواقع السحري.

المذبة: والشخصيتان الحقيقيتان لكل فصل من الفصول الثلاثة شخصيتان مختلفتان مع كونهما في نفس الوقت نفس الشخصيتين. أما الشخصيتان غير الحقيقيتين - "جوديت"، المجهول و "بياتريث" - اللتان لا وجود لهما سوى في وعي الشخصيتين الأولتين، فليستا شخصيتين رمزيتين بل أشكال مكررة في لا وعي البطالين اللذين يقومان بإكمال دورهما في إظهار جو الإحباط واليأس الذي يخنفهما.

المذبة: عند رفع الستار يظهر، كديكور وحيد، حائط أملس ليس به سوى باب مغلق. يدخل رجل، الزوج...، ويتجه نحو الباب ويحاول فتحه بمفتاح يخرج من جيبه. لكن الباب لا يستجيب يقرع الرجل، بنفاد صبر، جرس الباب عدة مرات. تسمع خلف الباب أصوات خطوات وصوت عصبي لامرأة: "بياتريث".

بياتريث: أهو أنت يا "مانويل"؟

مانويل: (نافذ الصبر) افتحي يا "بياتريث"!

بياتريث: (ثائرة) لا أستطيع!

مانويل: أقول لك افتحي. لن أظل خارج البيت طوال الليل.

بياتريث: (قلقة و غاضبة) لقد أغلق الباب!

مانويل: ماذا حدث؟ هل لك أن تشرحي؟

بياتريث: لقد حاولت أن أفتحه بعد أن ذهبت أنت ولكن ذلك كان مستحيلاً. لا بد وأن القفل قد تعطل.

مانويل: ألم تستطعي استدعاء الحداد؟ يجب أن أقوم أنا بعمل كل شيء؟

بياتريث: طلبته ولكنه لم يصل بعد. إن لي ساعات محبوسة بالداخل، بينما أنت تتسلى مع أصدقائك.

مانويل: (غاضباً) كفاك توبيخاً ودعيني أدخل.

بياتريث: (بعنف) أكرر لك أن الباب لا يستجيب، كان يجب أن تفكر في هذا قبل خروجك.

مانويل: أني لي أن أعرف أن الباب سيُغلق؟

بياتريث: أبدو لك من العدل أن أظل وحدي طوال اليوم؟

مانويل: (مسيطرًا على غضبه) إذن ... أنت ترفضين فتح الباب؟

بياتريث: كنت دائماً القول لك بأن هناك شيئاً غير عادي، ولكن أبدا لم تسمع لي.

مانويل: (قاطعاً) إنني ذاهب، ولنر إذا كنت سأعود.

بياتريث: (بحقد) ليست المرة الأولى التي تترك فيها البيت. مرات سابقة كنت تعود متأخراً دون إعطائي أسباباً... أتظن أن ذلك يمكن تحمله؟ أنا أولاً وأخيراً زوجتك...

مانويل: (مندفعاً) اذهبي إلى الجحيم أنت والزواج... إلى الجحيم مع إلحاحك. هل ستفتحين الباب؟

بياتريث: ليس ذنبي أنك لا تستطيع الدخول.

مانويل: (مهدداً) سأكسر الباب.

بياتريث: (بنفور) افعل ما تريد!

مؤثرات موسيقية: دقات وقرع على الباب مع ألفاظ جارحة متقطعة، تستمر حتى نسمع بياتريث تقول: إنه يؤلمني.

بياتريث: (باكية) إن هذا شيء رهيب... إن الباب يقاوم... يجب أن نفعل شيئاً يا "مانويل" ... إنه يؤلمني.

مانويل: (منزعجاً) بيا... هل ألمك؟ (صمت، سكون) "بياتريث"، أسمعيني؟

بياتريث: لن تستطيع أبدا فتح الباب!

مانويل: (قلقاً) سأذهب إلى الحدّاد وسوف يكون كل شيء على ما يرام. لا تنزعجي.

بياتريث: لا يا "مانويل"... لا تتركني وحدي مرة أخرى.

مانويل: (حائراً) لكنني يجب أن أذهب إن هذا الموقف غير محتمل.
بياتريث: إنني خائفة. يرهبني هذا الباب المغلق. (صمت) "مانويل"... هل ما زلت هناك؟

مانويل: (بصوت شارد) نعم... دعيني أفكر.
بياتريث: (بعد فترة صمت) "مانويل" ... حدثني يا "مانويل". قل لي شيئاً.
(صمت) أجبني. (صمت. غاضبة) حسناً. لقد كنت دائماً أنانياً. لم تكن تجيبني بالمرّة عندما كنت أحدثك. (بشدة) نعم ها أستطيع أن أصرخ فيك ساعات وأيام وأنت لا يمكنك الرد.
مانويل: (لنفسه) ستبدأ في سبي.

بياتريث: (في سخرية) وبعدها، تريدني، بالطبع أن أبتسم وأن أبدو سعيدة وفي غاية السرور. لكنني أسألك. هل يمكن العيش بهذه الصورة؟
مانويل: (لنفسه) لا أريد الشجار. فلا تضطرنني إلى الشجار.

بياتريث: (بغیظ) وليس ذلك فقط. إنك تعود إلى البيت دون أن تقول لي من أين تأتي ولا ماذا فعلت. تدخل غرفتك ولا تخرج منها إلا لتأكل.
(بهجوم) لماذا؟ أأستطيع أن أخبرني؟

مانويل: (لنفسه) أريد أن أعيش في هدوء.
بياتريث: وإما تمام! إذا كنت في البيت فإنك تذهب دائماً إلى السرير متعباً!
مانويل: (لنفسه) ويمكن أن أظل عاماً كاملاً.

بياتريث: وأتساءل: لماذا تزوجتني؟ وأبداً لم أفهمك.
مانويل: (متعباً من سماعها وبصوت منخفض) لا أعرف يا "بياتريث". لقد نسيت ذلك.

بياتريث: مانويل... أتهمهم بشيء؟ (تأثرة) مانويل!
مانويل: (ناقد الصبر وبصوت عال) ماذا تريدین؟
بياتريث: خشيت أن تكون قد ذهبت. (صمت) أتعرف؟ ما يجب أن ننشاجر طوال الوقت!

مانويل: أنا لا أشاجر. أرغب أحياناً في أن أقول لك شيئاً ولكنك تخنقني كلماتي بصرخاتك. إنني مشبع بالكلمات الميتة.

بياتريث: (فجأة) أتحبني يا "مانويل"؟ (صمت) أتحبني؟ قل لي! (صمت) لماذا تصر على التزام الصمت؟ أليس من الطبيعي أن ترغب زوجتك أحياناً في أن تسمعك تقول إنك تحبها؟ (صمت) يجب أن أخرج من هنا! إن هذه الحوائط المربعة ستصيبني بالجنون!

مؤثرات صوتية: ضربات متكررة على الباب من الداخل. تستمر خلال بعض الجمل.

مانويل: إن لي ساعات حبيسة وأنت لا تفعل شيئاً لإنقاذي من هذا السجن.

مانويل: ليس صحيحاً لأنني كنت ذاهباً لإحضار الحداد ولكنك لم تدعني.

بياتريث: (محتمة) نعم! إنك تستمتع بتعذيبي كالعادة!

مانويل: أنت ظالمة.

بياتريث: ستقول لي إننا كنا سعيدين؟ فأني حب بيننا بعد ثلاثة أعوام من الزواج؟ كل يوم في انتظار طويل لكلمة منك تظهر بها ما تشعر به!

مانويل: إنك مليئة بالتوبيخ والفتور. إنك تسممينني بطبعك السيئ وتجعلينني أشعر بالذنب.

بياتريث: إنه عذرك حتى لا تكون رقيقاً ولطيفاً معي.

مانويل: لا! إنك تعفينني بدموعك واعتراضاتك. وعندما أرغب في مقاسمتك الحنان الذي يملكني أحياناً أرى وجهك وقد أفسده الغضب، فأخرس وامتلئ بالحق.

بياتريث: (مدهشة) بالحق؟

مانويل: نعم لأنك تجبريني على أن أكون شخصاً آخر. تعرفين أن اسمي "مانويل"، تعرفين معدني ولكنك لا تعرفين بعد متى أحبك ولا متى أتحول إلى شخص آخر...

بياتريث: شخص غريب؟

مانويل: نعم، شخص ليس زوجك فقط. وهو ما أكونه عندما أنام، أو عندما تُجرح مشاعري وتصيبني توبيخاتك على إنسان لا يبالي بما تشعرين... فأنا لا أبغي سوى النوم أو الصمت.

بياتريث: لا تستمر. إنك تؤلمني.

مانويل: حسناً.

بياتريث: (بعد وقفة صمت) "مانويل"...

مؤثرات: خبطات ضعيفة على الباب من الداخل.

أشعر بالبرد. اقترب من الباب. دعني أسمع أنفاسك. إنني أحتاج إليك يا "مانويل". أحبك.. أحبك

مانويل: أعرف ذلك يا "بياتريث". إن حبك حزين مثل طفل شاخ مبكراً. وبالرغم من ذلك فإنني موثوق بحبك على الدوام.

بياتريث: لا تقل ذلك!

مانويل: لقد نفينا أنفسنا عن السعادة والحنان.

بياتريث: (بضيق) هذا أمر بشع.. ماذا فعلنا لنصبح تعساء! كنت أعتقد أن العاطفة كافية لتحقيق السعادة.

مانويل: لا يا "بياتريث". إن العاطفة جزء من الحب فقط. فهناك أشياء أخرى.. هي حب أيضاً ولا نكاد ندركها. ولكن لا فائدة من حصرها. إنها كالآلم، تشعرين به وحدك ويسكنك أنت وحدك.

بياتريث: (بعنف) دعك من الكلمات والألغاز!

مؤثرات: ضربات على الباب من الداخل.

كان عليك محاولة فتح الباب بدلا من وقوفك هنا ملتصقا به. أم تظن أننا سنظل بقية حياتنا منعزلين؟

مؤثرات: ضربات على الباب من الداخل.

هل هذا ما تهدف إليه؟ أن أموت وراء هذا الباب.

مانويل: "بياتريث"؟

بياتريث: (ثائرة) نعم! إنك تريد تحطيم أعصابي! إصابتي بسقم الوحدة!

مؤثرات: سحبات على الباب من الداخل ممزوجة بكلمات "بياتريث". أنت تعاقبني لأنك غير سعيد! لكنك لن تتال مرادك. سأصرخ حتى يأتي أحد ويطلق سراحي.

مانويل: (حائقاً) أحذرك من إقحام أغراب في مشاكلنا! سأذهب إلى الحـداد وسيمكنك الخروج بلا فضائح.

بياتريث: لا أصدقك. إنك تريد أن أظل بمعزل عنك. سأطلب النجدة. (تصرخ) النجدة! أريد الخروج! النجدة! النجدة!

مانويل: (منزعجاً) "بياتريث"، اسكتي، اسكتي. اخفضي صوتك... سأتركك وحدك.

بياتريث: لا يهمني! اذهب! أنا لا أحتاج إليك! (صمت) مانويل...

مانويل: (ثائراً) ماذا تريد الآن؟

بياتريث: أشعر بضيق فظيع! إنني أختنق!

مانويل: (بعد صمت ما) "بياتريث"... (صمت) ماذا جرى يا بياتريث؟

بياتريث: (بصوت بح نتيجة اختناقها) الباب!

مانويل: (يائساً) سأحطمه! هل تسمعينني! سأحطم هذا الباب اللعين.

مؤثرات: تبدأ أصوات دقات ودفعات، صوت قفل... الخ. تختلط جميعها مع كلمات "مانويل".

دعني أمر! دعني أصل إلى "بياتريث"! إنها تحتاجني! إنها تتأديني وسأدخل ولو اضطررت إلى تحطيمك إلى الأبد! لن تكون حائلاً بيني وبين زوجتي! اصمدي يا "بياتريث"! لا تجعلني الذعر يتمكن

منك! سأدخل وسنظل معاً إلى الأبد! (صمت) "بياتريث"! إن الباب
يذعن! دفعة أخرى وأدخل!

مؤثرات موسيقية.

الراوية: يبتعد "مانويل" عن الباب ليستعيد قواه. يندفع نحو الباب في اللحظة التي يفتح فيها الأخير بسهولة كما لو كان مدفوعاً بالريح. يفقد "مانويل" توازنه ويقع مستلقياً على بطنه داخل الشقة التي بها الحجرة. يقوم. يفتح الحائط إلى جزئين وينفصلان تماماً بحيث يُسمح برؤية حجرة مضاعة وخالية بدون أبواب داخلية. ينظر مانويل بدهشة حوله.

مؤثرات موسيقية.

مانويل: (بصوت يرتفع على درجات) "بياتريث"! أين أنت؟ (صمت) لماذا
تختبئين يا "بياتريث"؟ دعيني أراك! (بانزعاج زائد) "بياتريث"!
"بياتريث"! هذا ليس عدلاً! دعيني أجذك! سأصاب بالجنون في
غيابك!

مؤثرات موسيقية. ضربات قوية تختفي تدريجيا بهدوء "١٠".

- است -

١١- بيرو

"المسرح الملحمي" الإسباني أمريكي

ومسرحية "كوي كوتشا"^(١)

تأليف: إنريكيه سولاري سواينيه Enrique Solari Swayne

مسرحية من ثلاثة فصول

المذيع: يعود تاريخ المسرح البيرواني إلى عهود تسبق الفتح الإسباني. فقد وجدت ثلاث مسرحيات تنسب إلى الإنكا أو إلى حضارة بيرو القديمة وهي "أويانتاي" و "أوسكار باوكار" و "أغنى فقير". وبالعودة إلى ذلك التاريخ نجد أنه في منتصف القرن السادس عشر يحتفل في ليما بوصول "جونثالو بيثارو Gonzalo Pizarro" بحفاوة شعبية كبيرة تضمنت عروضاً مسرحية. وفي أوائل القرن السابع عشر تم إنشاء أول دار للكوميديا بدأ معها أول نتاج مسرحي كان بالرغم من مواضيعه الإسبانية، محاولة للبحث عن لغة مسرحية أصيلة. وفي القرن الثامن عشر وبفضل تأثير ونفوذ نائبي الملك الإسباني وهما "كاستيل دوس ريوس Castel dos Rius" و "أمات Amat" يبلغ المسرح البيرواني أوجه سواء أكان المسرح الخاص بالبلاط الملكي أو المسرح الشعبي الخالص.

المذيع: ويبدأ القرن التاسع عشر بميلاد أبي مسرح التقاليد البيرواني "مانويل أستينسيو سيجورا Manuel Ascensio Segura" صاحب أعمال مسرحية نموذجية مليئة بالمرح والحس النقدي منها "الرقيب كانتو"، و "تينكا كاتينا" و "الأرامل الثلاث" وكذلك مسرح "فيليبه باردو إي ألياجا Felipe Parado y Aliaga" الذي يعتبر كاتباً نقدياً قدم في أعماله مواقف نقدية ومعارضة من حيث الموضوع والأسلوب. ويبدأ القرن العشرون بظهور الحداثة في بيرو. وما ملاحظ فيه وفيما يتعلق بالإبداع المسرحي، فإن تيارات القرن السابق

(١) اسم بحيرة في بيرو.

قد فرضت نفسها ولم يبرز في السنوات الأولى من هذا القرن ككتاب
لمسرحيات قومية سوى "ليونيداس يروبي Leónedas Yerovi".

المذيع: وفي حوالي عام ١٩٣٠ ساد في بيرو مسرح عامي وسطي على
جميع المستويات تصدى له في عام ١٩٣٧ ثلاثة مفكرين شبان هم:
"اليخاندرو ميرو كيسادا" و "مانويل سولاري سواينيه" و "برثي
جيبسون باررا" عبر تأسيسهم لجمعية الفنانين الهواة بهدف محاولة
تجديد الفهارس المسرحية وتقنيات المونتاج. ولكن هذا التجديد بدأ
بالفعل في عام ١٩٤٦ بفضل تأثير الممثلة الإسبانية الكبيرة
"مارجريت شيرجو" التي قامت عبر جولاتها بدول أمريكا اللاتينية
بزرع شيء من الاهتمامات لدى مؤلفي ومخرجي وممثلي المسرح.

المذيع: ومن هنا كانت بداية المسرح البيرواني المعاصر. فنجد مؤلفين مثل
"بيرثي جيبسون باررا" صاحب مسرحية "تلك القمر الذي يولد" و
"مانويل سولاري سواينيه" مؤلف "الجرس والنبع" و "كارلوس
البرتو سيجين" مؤلف "المفترق" و "لويس فيليببي الأركيو" مؤلف
"أهل مستقبل" و "الرجل المتشح بالسواد". كما نجد كتاباً مسرحيين
جمعهم التوجه الكامل إلى كتابة مواضيع أصيلة ترتبط بأهل البلاد
الأصليين منهم "برناردو روكا راي Bernardo Roca Rey"
بعمله الدرامي الغنائي "شعب جديد يجب أن يولد" و "أرتورو
خيمينيث بورخا Arturo Jiménez Borja" الذي حول نصوصاً
بدائية إلى مسرحيات منها "نشأة العالم" و "ابن الشمس" وكذلك
المؤلف "تمايو برجاس" الذي قدم مسرحيته الغنائية "أسطورة
بيتشاما" و "كارلوس دانييل بالكارثل" بعمله الوثائقي "توباك أمارو".

المذيع: ويظهر ضمن هذا الجيل في بيرو، كمؤلفين مسرحيين، كتاب كبار
مثل "سباستيان سلاتار بوندي" الشاعر وكاتب المقال والناقد
الإجتماعي صاحب مؤلفات مثل "الحب متاهة كبرى" و "صانع
الديون" و "الرابدو مانتية"، كذلك المؤلف "خوان ريوس" الذي كتب
مسرحياته من الشعر الحر وهي "النار" و "آبار مانكو" و "الغابة"
وأعمال أخرى كثيرة، وأخيراً نذكر كاتب المسرحية التي سوف
نتناولها وهو "إنريكيه سولاري سواينيه".

المذبةعة: ولد "إنريكيه سولاري سواينيه" في عام ١٩١٥ وهو يعد من أهم المؤلفين المسرحيين في بيرو. وقد بدأ ظهوره في عالم المسرح بعمله "كوبا كوتشا" الذي لا يعتبر عملاً مسرحياً فقط بل أيضاً ملحمة عظيمة تدور حول شخصية غير عادية هي: المهندس "إنشيكوبار" الذي يمثل نموذجاً أصيلاً لأحد بناء أمريكا الجديدة. ويمكن تلخيص موضوعها في عدة كلمات: إنشاء طريق بين الغابة والبحر، طريق يربط بين هذا البلد المقسم بفعل الطبيعة إلى ثلاثة أقاليم شبه متنافرة والتي تمثل بيرو وهي: الغابة وسلاسل الجبال والساحل.

المذبةع: والمهندس "إنشيكوبار" الذي يراه "أوجستو تامايو بارجاس" شخصية قوية تمثل الإرادة في سبيل العمل" هو بالإضافة إلى ذلك قوة إنسانية جامعة تعمل على مواجهة القوة الجامعة أيضاً للطبيعة - فنراه إذا ما قام الفيضان بدم وتخطيط أنفاقه، يعود فيشقها. ولكنه يؤكد أنه ليس هو الذي يقوم بذلك وإنما "آلاف الهنود القادرين على تحمل البرد والجوع والظلام" والذي يشعر نحوهم بعطف عميق.

المذبةعة: لاقت ملحمة "كوبا كوتشا" نجاحاً كبيراً عند افتتاحها في بيرو وفي كل دول أمريكا اللاتينية تقريباً وكذلك في مدريد عن طريق فرقة "المسرح الأسباني الأمريكي التجريبي" وإخراج "سواريث راديو". تدور أحداث مسرحية "كوبا كوتشا" داخل نفق كبير محفور في باطن سلسلة جبال "الأنديز" يبدأ منه طريقان لنفق تحت الإنشاء أحدهما تم إنشاؤه وهو الذي يربط بين طرق الساحل والآخر، وهو على وشك الإنتهاء، ليربط بين طرق الغابة ويبلغ طوله أربعة كيلومترات. نجد في زاوية النفق المذكور كوخاً مصنوعاً من جذوع الأشجار وهو يعتبر غرفة العمليات الهندسية حيث نجد به ألواحاً للرسومات وأدوات حسابية وخريطة كبيرة للأقاليم أما باقي الديكور فعبارة عن حجارة في الظل ترى بالكاد عبر مصابيح كهربائية متفرقة.

المذبةع : وسط هذه الظلال الرطبة وهذا الصمت المتجمد وغير النقي يحيا مع "إنشيكوبار" بعض المهندسين والملاحظين وعدة مئات من

العمال الهنود ينتظرون جميعهم اللحظة التي تستطيع فيها شاحنة المرور من جهة إلى أخرى في البلاد عبر هذا النفق الذي عرقلت العمل فيه الهزات الأرضية المستمرة والمهدد دائماً بالغرق بسبب تسرب المياه الآتية من البحيرة الكبيرة القريبة منه وهي بحيرة "كوبا كوتشا".

المذبة: والمشهد الذي سوف نبدأ باستعراضه هو بالذات الخاص بوصول أول شاحنة من الغابة إلى النقطة التي يعمل بها المهندسون ومتابعتها في مرورها إلى الساحل الذي تورد منه الفواكه الإستوائية. وذلك بعد أن نكون قد تعرفنا عبر الأحداث السابقة على مهندسين شابين هما "دياث" وهو على وشك العودة إلى ليما و "فرنانديث" الذي جاء ليحل محله وكذلك الملاحظ "بنتين" الذي يتولى مسؤولية الدفاع عن العمال ولكن ليس حياً أصيلاً فيهم وإنما إستياء من الطبقة الاجتماعية التي دائماً ما رغب، في داخله، الانتماء إليها بالرغم من أنه يطلق على نفسه اسم الثائر، وتعرفنا كذلك على المساعد "سوتو" الذي ينتمي بأهليه إلى مجموعة العمال الهنود والذي يقوم المهندس "إتشيكوبار" بالتحية باسمه عند عبوره النفق مع العمال. كما تعرفنا على المهندس "إتشيكوبار" والذي لا يستطيع أحد وصفه أفضل منه وهو يجيب على سؤال "دياث" حول كيف يمكنه أن يكون سعيداً وهو في نفق بعيد جداً عن المدينة.

إتشيكوبار: آخر مرة ذهبت فيها إلى "ليما" كانت منذ ثلاث سنوات يا صديقي "دياث" وحتى الآن لا أشعر بأي رغبة في العودة . إسمع، إنني لا أخفي ذلك. إن زوجتي وبناتي حسودات وغيبات مثل الكثيرات. يعتقدن أن ظروف الحياة ستحل عبر تنظيم حفلات لمنح الفقراء ما هو حق لهم عن طريق الشفقة. أما أخي فهو رجل يغير إيتسامته تبعاً للشخص الذي يحييه. فهو ضعيف مع الأقوياء وقوي مع الضعفاء على عكس ما يجب ان يكونه. وابني الذي يعمل صحفياً وشاعراً، يعتقد ان الأجدى في بيرو هو المشاركة بالشعر للتعبير عن الآلام العالمية بدلاً من شق الأنفاق والجري وراء الأوهام. وهو لا يعرف أنه لو وقعت بلادنا لمدة عام في أيدي بعض البلهاء مثله لنسينا حتى كيف تُشعل النيران . لماذا إذن؟ لماذا؟

المذبة: الإجابة على هذا السؤال يقدمها بإسهاب المساعد "سوتو" عن طريق الديكتافون الذي يصل بين كوخ "إتشيكوبار" والكوخ الرئيسي الواقع عند مدخل النفق على بعد أربعة كيلومترات من هناك.

سوتو: (عبر الديكتافون) إتشيكوبار! أتعرف ماذا رأيت لتوي الآن يا إتشيكوبار؟

إتشيكوبار: (عصبياً) لا أعرف شيئاً. تكلم يا "سوتو".

سوتو: (سعيداً) يا الهي، كم انت فظ! ألايخطر ببالك؟

إتشيكوبار: (أكثر عصبية) أهو أمر خاص بالبحيرة؟ هل زادت مياهها؟

سوتو: (ضاحكاً) لا يا إتشيكوبار. لا شئ يجري في كويـا كوتشا. ولكن أتعرف ما رأيته لتوي الآن (متأثراً)! إنها الشاحنة يا إتشيكوبار.

إتشيكوبار: (كأنه لم يدرك) الشاحنة؟

سوتو: (منتصراً) أول شاحنة تربط بين الساحل والغابة عبر طريقنا. لقد دخلت لتوها النفق.

إتشيكوبار: (ضاحكاً) الشاحنة يا "سوتو"؟ الشاحنة قادمة؟

بنتين: الشاحنة؟

إتشيكوبار: نعم يا "بنتين".

بنتين: (يصيح باتجاهات مختلفة) الشاحنة...! الشاحنة...! الشاحنة قادمة!

مؤثرات خاصة: إثر كلمات "بنتين" تبدأ في الرد أصوات رجال قادمة من مختلف الاتجاهات وتتضاعف.

أصوات: (على مسافات مختلفة وبصدى) الشاحنة! كاميون تشيكا موناام! الشاحنة! كاميون تشيكا موناام!

إتشيكوبار: (مختلطاً مع الأصوات) نعم، الشاحنة...آلات وأدوية للغابة...

بنتين: غذاء وأخشاب للساحل يا باشمهندس.

إتشيكوبار: أترى يا "بنتين"؟ أترون جميعاً؟

مؤثرات خاصة: أصوات ترد - تقترب.

الأصوات: نعم، نعم... كاميوني تشيكا مونا.

بنتين: (أعلى من الأصوات الأخرى) إني أرى الآن ... أدرك. لا توجد مسافات بين العالم. وحيث تواجدت فإن الأبطال يحونها.

مؤثرات خاصة: الصيحات والهتافات تتخفض.

إتشيكوبار: يعجبني هذا يا "بنتيتو"^(١). من بنى الطريق؟ هل هم أعضاء حكومتك الثرية الدموية؟ هل هم قادتك السوفيت؟

بنتين: إنه أنت يا سيدي المهندس، لقد محوت المسافات!

إتشيكوبار: أنا؟ لا يا رجل! إنهم هم... هم الذين شقوا الطريق. هؤلاء الهندود نوي الرائحة الكريهة المحبون إلى قلبي.

أصوات: (تأكيدات وضحكات تعبر عن الرضا ولكنها مكبوتة).

إتشيكوبار: كانوا يشقون الطريق ويحفرون الأنفاق ويمدون الكباري كل ذلك بلا طعام ولا نوم ولا شكوى، ليل نهار ونهاراً ولبلاً بينما أنا وأنت نشخر.

بنتين: (بلهجة خطابية) شقوا طرق الحب والإخاء!

إتشيكوبار: أسكت يا غبي. إنك تذكرني بابني الأبله!

فرنانديث: (يدخل) ماذا يحدث هنا؟ هل جننتم؟

إتشيكوبار: إن الشاحنة تقترب يا "فرنانديث"، أتعي ذلك؟ إنها أول شاحنة تأتي من الغابة. (يبعد) ماذا يجري هنا؟ كنا نقضي اليوم بطوله في حزن وعزف على الناي والآن لا شيء؟ فلتطلق أنغام ناي "كوياكوتشا"!

بنتين: (عبر الديكتافون) آلو، مركز واحد؟

سانتياجو: (عبر الديكتافون) مركز واحد.

(١) تصغير "بنتين" وهي للتدليل و التحبيب وتعبير عن السعادة.

بنتين: أن الشاحنة تتقدم ياسانتياجو. شاحنة الغابة. أخبر جميع المراكز.

صوت: (متأثراً وقوياً) كاميووني تشيكا مونا!

الجميع: آه ه ه ه ه!

تايرا: (بعد وقفة صمت) صباح الخير يا ريس.

إتشيكوبار: (بحرارة) صباح الخير. ما اسمك؟

تايرا: "خايننتو تايرا" ياريس.

إتشيكوبار: "خايننتو تايرا"! (صمت) من أين أنت؟

تايرا: من "سان بيدرو ديه يوك".

إتشيكوبار: من "سان بيدرو ديه يوك"! في أي ساعة بدأت الصعود؟

تايرا: في الفجر يا سيدي.

إتشيكوبار: وفي أي ساعة تفكر في الهبوط؟

تايرا: في الليل يا ريس.

إتشيكوبار: أسمع يا "فرنانديث"؟ أسمعون جميعاً؟ أليس هذا شيئاً عظيماً؟

"خايننتو تايرا" من "سان بيدرو ديه يوك" في عمق الغابة، بدأ الصعود بالشاحنة

في الفجر وعند الليل يكون قد وصل إلى أسفل عن طريق الساحل.

تايرا: هو ذلك ياريس.

إتشيكوبار: هو ذلك يا "خايننتو تايرا" من "سان بيدرو ديه يوك". انه هندي

أصيل بساقيه القصيرتين وكوفيته وعقب سيجارته. أحضرو

مشروباً لخايننتو تايرا! فرنانديث ها، ها، ها، منظرارك لخايننتو

تايرا. وساعتي لخايننتو تايرا .

فرنانديث: إنك أول رجل يعبر هذا الطريق يا "تايرا".

تايرا: على الإنسان أن يفعل كل ما في استطاعته يا سيدي.

إتشيكوبار: أن يفعل ما في استطاعته! هو هذا! أليس كذلك يا "فرنانديث"؟ أن

يفعل ما في استطاعته. وها هي الأنفاق هناك، ها هي الجسور

هناك، وها هي الطرق تطوي المعابر. وكيف حال هذا الطريق يا
"خايننتو تايرا"؟

تايرا: كيف سيكون يا ريس؟ مثل المرأة! وعند معالجة سيادتك للجدول
الصغير الذي عند مدخل هذا النفق ...

إتشيكوبار: (مقاطعاً له وللجميع) أسمعتم؟ مثل المرأة ...! (انتقال مأسوي)
أقول جدول؟ عن أي جدول نتحدث؟

تايرا: عن ذلك الذي هنا ليس إلا يا ريس، الذي يقع عند الهوة التي بين هذا
النفق والآخر ...

إتشيكوبار: (بصورة مأسوية) أخرجوا ...! أخرجوا جميعاً!

مؤثرات خاصة: تنقطع الضحكات وتسمع همهمات استقصائية من الجميع.
ليخرجوا، أقول...! إلى الخارج! إلى الخارج جميعاً!

فرنانديث: (بصوت منخفض) أشعر بتعب يا باشمهندس؟

بنتين: (بصوت منخفض) إن وجهك متغير ... أشعر بتعب؟

إتشيكوبار: (بعد صمت) الجدول ... التشققات ... البحيرة ... (صارخاً)
البحيرة! (إلى الدكتافون) "سوتو" ...

مؤثرات موسيقية وخاصة: تدخل موسيقى ويزول صوت "إتشيكوبار" ثم
يطغى على الموسيقى صوت هزة أرضية
وفيضان ماء بعيد وبطيء يرتفع ثم يقل
ويختفي.

المذيعة: هذا الجدول الصغير، الذي كان بمدخل النفق، يعني أن ثقل البحيرة
قد بدأ يتقرب الطبقة السميكة من صخور النفق. لم يدرك هذا إلا
"إتشيكوبار". وعندما حدث ذلك بالفعل أتى الفيضان على كل شيء:
الطرق والانفاق، القرى والعمال ... ولكن ذلك لم يثني "إتشيكوبار"
عن عزمه. فما إن شفى من الكسور التي أصيب بها عندما كان
يجاهد من أجل إنقاذ أرواح أخرى، عاد إلى "كوبا كوتشا" وعاود
العمل وقام المهندس "فرنانديث" بإدارة العمل وهو مهندس يعشق
تلك الملحمة مثله.

المذيع: ومرت خمس سنوات وتقدم العمر بـ "إتشيكوبار" ولكنه لم يستطع أن ينسى "سوتو" مساعده الوفي والذي رفض أن يصدق حقيقة موته. واحتفالا بمرور أول شاحنة بعد تلك التي مر بها "خايننتو تايرا"، قام "إتشيكوبار" بدعوة كل من "بنيتين" و "سانتياجو" ... وبعد انتهاء الاحتفالات وذهاب الجميع، عاد وحده إلى كوخه القديم لسمع ضجيج الآلات الخاصة بعملية تحويل جديدة للنفق.

إتشيكوبار: (متأثرا) أسمع الشاحنات يا "سوتو"؟ إنها اثنتان وثلاثون شاحنة بالضبط سوف تعبر. ومعها اثان وثلاثون جرارا من أجل زراعة الغابة.

مؤثرات خاصة: بجانب المؤثرات الموسيقية تقترب أصوات شاحنات تزداد ببطء.

صوت سوتو: (صافيا) لكن الجدول ينشق من جديد يا إتشيكوبار.

إتشيكوبار: وماذا يهم يا سوتو؟ سيأتي رجل آخر، وآخر، وآخر وآخر وآخرون أكثر. وسيأتي يوم يقف فيه أبنائنا بأقدامهم فوق أرض ثابتة إلى الأبد. فوق الأرض التي استطعنا غزوها.

صوت سوتو: (صافيا) ها أنا أرى أضواء أول شاحنة يا إتشيكوبار.

إتشيكوبار: وسوف يظل عهد الأشياء الطيبة والجميلة قائما. أليس صحيحا يا سوتو؟ أليس صحيحا؟

مؤثرات خاصة: صوت الشاحنات يصير كالصاعقة.

إتشيكوبار: (صائحا فوق صوت الشاحنات) لم يقع شيء في كويا كوتشا لا شيء على الإطلاق! في كويا كوتشا لم ...

مؤثرات خاصة: صوت الشاحنات يطغى على صوت إتشيكوبار. ينخفض ...

١٢- بويرتوريكو

مسرح "العادات الفكاهاى" الإسبانية أمريكية

ومسرحية "مرحباً دون جوييتو"*

كوميديا ساخرة من ثلاثة فصول تأليف الكاتب البويرتوريكى "مانويل ميندث
بايستير Manuel Méndez Ballester"

المذيع: بلغ المسرح المعاصر فى بويرتوريكو أوجه فى عام ١٩٤٠ مع إنشاء فرقة أرييتو Areito برئاسة "إميليو بيلال Emilio Belaval" والتي مثلت أول خطوة جادة نحو خلق مسرح قومى متكامل وأصيل. وقد ساهم فى الوصول بالمسرح البويرتوريكى الى المستوى المذكور مجهودات سابقة لمؤسسات ثقافية هامة مثل "المجمع الأدبى البويرتوريكى" و "المسرح الجامعى" و "معهد الثقافة البويرتوريكى" ابتداء من عام ١٩٥٨.

المذيع: وقد بدأ المعهد الثقافى نشاطه فى عام ١٩٥٨ بإلهام ودعم المؤلف المسرحى "فرانثيسكو أرييبي Francisco Arrivi" الذى تولى تقديم المهرجانات المسرحية البويرتوريكية وهى عروض مسرحية أصيلة قدمت كل عام، منذ العام المذكور، ما لا يقل عن خمس مسرحيات لكتاب قوميين وعرضا للباليه جميعها من تقديم ممثلى بويرتوريكيين.

المذيع : وقد أتاحت هذه المهرجانات الفرصة لعدد لا حصر له من مؤلفى المسرح لعرض أعمالهم بكل فخر. وفى هذا الصدد تشير الى أهمهم مثل "لويس ريتشاني أجرايت Luis Rechani Agrait" مؤلف مسرحية "صاحب السيادة" و "ما إسم هذه الزهرة؟" و "كل البلابل تصدح" والمؤلف "فرانثيسكو سيررا بيرديثيا Francisco Sierra Berdecía" صاحب مسرحية "الليلة يلعب الجوكر"،

* قامت مترجمة هذا الكتاب بنقل المسرحية المذكورة إلى العربية وهي الآن تحت الطبع.

والكاتب "إميليو بيلال" الذي قدم مسرحية "سماء ساقطة" و "مزرعة الرياح الأربعة" و "الحياة" و "امرأة داهية أو الحب"، والكاتب "جيرالد بول مارين Gerald Paul Marin" صاحب مسرحية "كان الليل في البداية هادئاً" والمؤلف "إدموندو ريبيرا الباريث Edmundo Rivera Alvarez" صاحب "السماء إستسلمت عند الفجر" والمؤلف "ثيسار أندرو إيجلسياس César Andreu Iglesias" صاحب مسرحية "الفاصلة H" و "مانويل مينديث بايستر" الذي ألف مسرحية "مرحباً دون جوييتو" و "المفرق" و "الوقت الضائع" و "المولد" و "المعجزة".

المذبة: وتجدر الإشارة الى أسماء أخرى منها أسماء بعض المؤلفين الذين شاركوا في مهرجانات المسرح البويرتوريكي مثل مدير ومحى المهرجانات المسرحية "فرانثيسكو آريبي" مؤلف "ققاقيع" و "ماريا سوليداد" و "كوكتيل دون لأحد"، المؤلف "رونيه ماركيس" الذى إفتتح فى تلك المهرجانات مسرحية "طفل أزرق لهذا الظل" و "الشموس الناقصة" و "العربة" و "ماريانا أو الفجر" و "الشقة". نذكر أيضا المؤلفين "بيرى فرنانديث Piri Fernández" ومسرحيته "من كثرة المسير" و "ميرنا كاساس Myrna Casas" فى "زجاج محطم عبر الزمان" وأخيراً نذكر "لويس رفائيل سانتشيث" مؤلف "لقد تعبت الملائكة" و ".....أو الروح تقريبا" ومسرحية "مرارتنا اليومية".

المذبة : وقد أتبع الروائي والكاتب المسرحي "مانويل مينديث بايستر" ، ومنذ نشر قصته الأولى "جزيرة عتية" فى عام ١٩٣٧ ، خطأ أدبياً يعكس اهتمامه بالتحليل العميق لتطور ومستقبل بويرتوريكو عبر التحولات الاقتصادية والاجتماعية خلال العقود الأخيرة. وهناك فى إنتاجه الممتد أربع مسرحيات تشير إلى المظاهر المحددة لهذا التطور.

المذبة: أولى هذه المسرحيات "صيحة الأخاديد" التي أفتتحت عام ١٩٣٨ وتعرض لأزمة صغار الملاك والمتوسطين منهم أمام غزو كبار الملاك الزراعيين. أما الثانية وهي "الوقت الضائع" عام ١٩٤٠

فإنها تتدد بمعاناة الأسرة الريفية والتي يطلق عليها في بويرتوريكو اسم "خيبارا" وهي ناشئة عن نظام اقتصادي غير عابئ بها. والمسرحية الثالثة "المفرق" التي قدمت عام ١٩٥٨ وتعرض لمشكلة المهاجر البويرتوريكي الذي أنهكته الحياة في نيويورك وذلك بتعمق نفسي واجتماعي وأخيراً مسرحية "مرحباً دون جوييتو" التي سنتناولها.

المذيع: تعرض مسرحية "مرحباً دون جوييتو" بصورة فكاهية، رغم مغزاها الأليم، أزمة البلاد الخطيرة والتي تكمن في خضوع قيم مجتمع ذي جنور اسبانية لغزو أطلق عليه "فرانثيسكو آريبي" عن حق اسم "غزو الثقافات المنحلة للشمال" أو بمعنى آخر غزو لغة وعادات الولايات المتحدة الأمريكية.

المذيعة: تمثل شخصية "دون جوييتو" وهي عنوان تلك المسرحية الساخرة "لمنديث بايستير"، الـ "خيبارو" وهو الرمز الأصيل لكل ما هو "بويرتوريكي" وهو المدافع عن تراثه والمتمرد على الأنماط الجديدة للغة والعادات التي يفرضها كل من يمثل الثقافة والاقتصاد الأمريكيين. ونرى "الخيبارو" ذا المستوى العالي هو الغني الجديد الذي ظهر نتيجة عيوب مجتمع ثري، في شخصية "دون جوييتو" الذي ينتقل من بيته إلى حي "كوندادو" في "سان خوان" الواقع على الحدود المأسوية الفاصلة بين ثقافتين يصارع البويرتوريكي المعاصر نفسه بينهما كما يؤكد ذلك أيضاً المؤلف البويرتوريكي "آريبي".

المذيع: وتروي المسرحية قصة "دون جوييتو" الذي يقوم، خضوعاً لإلحاح ابنته "بييتا" وحفيدته "باتريثيا" ("بات" حسب "القواعد")، بشراء "شاليه" مؤثث بأثاث فاخر ولكن أبنته "بييتا" تقوم بتغطية ذلك الأثاث العريق والفخم من حيث النوعية بقماش من الكريتون المشجر أو تقوم باستبداله بقطع أثاث حديثة ذات نوق راق. وحرصاً على الظهور وسط المجتمع الراقى فإن "بييتا" تقيم الحفلات التي كانت تصدم "دون جوييتو" الطيب وتأتي على ماله بإسراف. ولا يجد "دون جوييتو" من يساندّه، نظراً لوجود ولديه الكبيرين في نيويورك، سوى خادمتيه

العجوز "ريمخيا" التي تعتبر شبه عضو في الأسرة في مواجهة ابنته التي تطالبه بتغيير طريقته القديمة في الملبس وبأن يتعلم الإنجليزية. المذيعة: وننتقل إلى أحد مشاهد مسرحية "مرحباً دون جوييتو" التي تعبر بعمق عن المغزى النقدي للكاتب "مينديث باستير".

تصل إلى منزل "دون جوييتو" "سابينا" صديقة "بيتا" وبينما تتبادلان الحديث عن آخر صيحات الموضة التي جلبتها "سابينا" معها من نيويورك من أجل البوتيك الخاص بها، يدخل "دون جوييتو" إلى الصالون ببنتلون معرج وقميص محكم حتى الرقبة وقبعة من القش.

جوييتو: (ينحني بطريقة ريفية وهو يغني)

يوم سعيد على "بيتا" / والسيدة الحاضرة معها / ربما أكون متهوراً / لعدم ارتدائي سترة رسمية^(١)؟

سابينا: (شديدة التصنع دائماً) دون جوييتو ... أتحي الناس دائماً بالشعر؟^(٢)

جوييتو: ليس دائماً. عندما تحوم بمخيلتي ذكريات الريف فقط.

بيتا: دعك من الذكريات. وحي دونيا "سابينا ايبنيث".

جوييتو: طوع يدك يا سيدة "إيبنيث".

سابينا: لا، لا تتادني سيادتك بذلك. قل لي "سابينا" أو ببساطة "سابي" كما يحلو لسيادتك. فإن الاسماء والألقاب الإسبانية لا يمكن تحملها. لقد أطلقوا على شقيقتي، وهي سيدة شابة جميلة، اسم "وينثيلا"، لذلك أنا لا ألومها عندما أبدلتها بـ "ونيس".

جوييتو: وأنا أحمل اسم "جريجوريو" منذ أو ولدت بلا عبء أو ذنب بالرغم من أن الناس يدعونني بـ "جوييتو".

سابينا: وما رأيك في مدينة سان خوان؟

جوييتو: إن سان خوان بالنسبة لي لا لون لها ولا رائحة.^(٣)

(١) يقولها بسجع في نهاية كل بيت شعري. (الترجمة)

(٢) تضغط على الكلمات بتكلف. (الترجمة)

ببيتا: أرجوك يا بابا!

جوييتو: ماذا! هل وقعت في مأزق مرة أخرى؟

سابينا: (وهي تضحك) لا تقلق فإن الثقة متبادلة بيني وبين "بيتا".

بيتا: إنها صاحبة البوتيك يا أبي.

دون جوييتو: آه، إذن أنت البوتيكا. (٤)

بيتا: لا يا أبي، إنها صاحبة محلات للأزياء الحديثة. إنها صديقتي التي ستضع اسمي ضمن عضوات النادي "توب ليديز كلاب".

سابينا: يقمن بدراسة اسمها حالياً وأعتقد أنهن سوف يقبلنها. إنه أرقى ناد نسائي في العاصمة، إنه "التوب ليديز كلاب".

دون جوييتو: هل يمكن التعرف على ما يقوم به ذلك النادي؟

سابينا: نقوم بأعمال خيرية بالإضافة إلى أنشطة أخرى. إن القيام بأعمال خيرية أمر طيب! (تتهد) إضافة إلى أن هذا النادي يضم مجموعة مختارة من السيدات بهدف المحافظة على المستويات الراقية في المجتمع.

جوييتو: هل ذلك ما كان يسمى أيام التبعية الإسبانية بكازينو الدرجة الأولى؟
سابينا: تماماً، تماماً. (٥)

جوييتو: أنا في الحقيقة لم أؤمن بالمرّة بتلك الكازينوهات الراقية. أتعرفين سيادتك لماذا؟ لأن الناس فيها تظهر خلاف ما تبطن. لقد كنت أعتقد بصراحة أن الديمقراطية قد أدت إلى اختفاء تلك الكازينوهات الراقية.

(٣) يقولها بلهجة ريفية خالصة. (المترجمة)

(٤) كلمة بوتيكاريا تعني صيدلانية وقد نسبها إلى كلمة "بوتيك" جهلاً باللغة. (المترجمة)

(٥) تقولها بالإنجليزية. (المترجمة)

سايينا: على العكس، إن وجودها الآن ضرورياً. فبالديمقراطية والتصنيع نفع في مازق بحيث لا يمكن معرفة المستوى الاجتماعي لكل فرد فيكفي أن أروي لك واقعة السيدة "بيستاتشو" زوجة ذلك الرجل واسع الثراء، لقد تقابلت مساء أمس في مطعم من الدرجة الأولى بخادمتها وابنها. تخيل سيادتك إذا كانوا يفعلون هذا نهاراً.

جوييتو: ماذا عساهم يفعلون ليلاً!

بييتا: بالرغم من أن تلك الخادمة كما قيل لي، ليست من أسرة غير طيبة.

جوييتو: وما هي "الأسرة غير الطيبة" من وجهة نظر سيادتك؟

سايينا: إنها ... الأسرة الفقيرة، التي تعمل بناتها بالخدمة مثل تلك الخادمة.

بييتا: إنها تقصد الفتيات اللاتي ليست من الطبقة العليا واللاتي يخرجن مع الرجال.

جوييتو: اسمعي يا بنتي، فإما إنني مخطئ أو إنني جاهل ولا أفهم. قل لي سيادتك؟ هل الفتيات اللاتي يأتين هنا من الطبقة العليا؟

سايينا: بالطبع.^(٦)

جوييتو: منذ أن جئت هنا وأنا أراهن داخلات وخارجات كل يوم مع رجل مختلف.

سايينا: (بخبث) هنا بالذات يكمن الفرق وهو أنه بالرغم من خروجهن مع الرجال إلا أن فتيات الطبقة العليا لا يفعلن ما تفعله فتيات الطبقة السفلى.

جوييتو: لا يفعلن؟ لقد رأيت لتوي ليلاً في الفناء فتاة وفقي وهما.....

بييتا: (مسرعة) من فضلك يا أبي.

مؤثرات موسيقية

^(٦) نقولها بالإنجليزية غير سليمة النطق. (المترجمة)

المذيع: ومنتقل إلى مشهد آخر يعبر عن أصالة الشخصية الرئيسية "دون جوييتو" وهو المشهد الخاص بزيارة ابن أخيه "خوانتشو" له والذي يُدعى الآن "جونى" والذي عاد من نيويورك من أجل العمل ككروبييه فى كازينو سان خوان.

مؤثرات صوتية

جونى: لكن هذا قصر يا جوييتو! أخيراً بدأت تتعلم كيف تستمتع بحياتك. إننى سعيد بما أنت فيه من خير.

جوييتو: خير؟ إنه شر يا "خوانتشو" شر كبير! إننى هنا منذ فترة و لم أتعود بعد على الحياة فى سان خوان.

جونى: ستتعود مثلى.

جوييتو: عربى مسن مسيحي سى^(٧) يابنى. لقد خرجت من الريف وأنت بعد فى العشرينات أما أنا فسأتمم الستين من عمري. ليبتى أستطيع التعود، لكننى وكما أخبرتك: يسير كل شئ معى على العكس. فكل ما أفعله خطأ فى نظر ابنتى وحفيدتى. إذا علقت شبكة النوم فى الصالة فإن هذا خطأ. إذا سرت حافيا لأكون أكثر إنتعاشاً، خطأ، خطأ إذا أطلقت قهقهة أو إذا قمت بتسليك أسناني أو بفرك أصابع قدمي

جونى: (ضاحكاً) يجب أن تجعلهم يحترمونك. إنك سيد البيت.

جوييتو: لكنهم يعاملوننى كما لو كنت شيئاً مهملاً. حتى الذين يأتون من الخارج يستهزئون بى. وبإلهم من أناس. إنهم لا يستطيعون نطق كلمتين بدون وجود كأس الويسكى فى يدهم. أنظر الزجاجات الموجودة هناك.

جونى: آه، نعم فى البار.

(٧) مثل إسباني يعنى أن التعليم فى الكبر كالنقش على الماء، أي مستحيل. (المترجمة)

جوييتو: سمه ما شئت بالنسبة لي فإن هذا ليس أكثر. من طاولة يقترب منها الناس لتناول كأس كما لو كان مقهى صغيراً.

جونى: إنها عادات الناس في سان خوان.

جوييتو: عادات قبيحة. ولكوني لا أشارك في هذا يقولون عني إنتي عجوز متخلف. نفس الشئ يحدث لحمام السباحة (ينطقها بالإنجليزية) الذي بالفناء. فإنهم يقضون به ساعات طويلة للإستحمام رجال ونساء معا. وحتى العجائز يسرن وأردافهم نصف عارية، ناهيك عن الفتيات إنهن يستحمن بقطعة قماش هنا و أخرى ...

جونى: (يقاطعه ضاحكاً) سوف تتعود على كل هذا.

جوييتو: ولكن أسوأ ما في الأمر، حسب رأي أسرتي، هو أنني لا أعرف الإنجليزية.

جونى: هنا، يضعونك بحق في مأزق.

جوييتو: انظر بالله عليك لما يحدث لي. كما لو كان زرع البن وتربية الأبقار تتطلب التحدث بالإنجليزية. فمن يتحدث بالإنجليزية لتلك الحيوانات الريفية. وهذا أمر تعرفه. إن تلك الحيوانات لا تطيعك إلا إذا أمرتها بالإسبانية. سأروي لك مثلاً على ذلك عن الحمار "باسكوال" الذي أعرضته يوماً لأمريكي كان يقوم ببعض التنقيبات فما كان من الحمار إلا أن توقف منه في منتصف الطريق فقام الأمريكي بالوقوف في وجه الحمار وهو يقول: كومن سارامامبيتشييه. فرفع الحمار أنفيه وناول الأمريكي ركلة قلبت جيوب ملابسه. عندئذ حضرت أنا ووقفت أمام الحمار وقلت له: هذا غير معقول يا "باسكوال" كان يجب أن يقع ذيلك من الخجل. وبالفعل: أخذ الحمار في السير. (صمت) قل لي إذن، لماذا أحتاج أنا إلى الإنجليزية؟

جونى: للتحدث مع الأمريكيين.

جوييتو: ولماذا لا يتعلم الأمريكيون التحدث بالإسبانية؟

مؤثرات موسيقية ...

المذيعة: ومع ذلك كان "دون جوييتو" لا يشتري الملابس الحديثة فقط، بل

يتعلم الإنجليزية. ويوافق على دفع قيمة شيك مقابل شيك بدون
رصيد حررته رئيسة نادي "السيدات الراقيات" لكي توافق على
قبول ابنته عضوة بالنادي المذكور. ويكاد يخدعه خطيب حفيدته
الذي كان سيقوم ببيع قطعة أرض خاصة بـ "دون جوييتو" لرئيسه
بنصف قيمتها أمام الوعد ببناء مدرسة مجانية للأطفال الفقراء على
جزء منها.

المذيع: إلى أن يأتي يوم يشعر فيه "دون جوييتو" بالإرهاق من كل ذلك
فيحرم على ابنته إقامة حفلات في بيته ويقوم برفع الأغطية التي
كانت تخفي الأثاث القديم بالبيت ويلقي بالحديث الذي لا يعجبه إلى
الفناء ويلغي اتفاق بيع قطعة الأرض و ...

المذيعة: وعندما يقوم الجميع بالبحث عنه وينادونه صائحين في أنحاء البيت
والحديقة يقول لهم أحدهم ألا يقلقوا لأن "دون جوييتو"، قد "ذهب إلى أعلى"
وبين الصمت الإستقصائي تسمع أصوات غير معروفة المصدر.

مؤثرات موسيقية

صوت (١): (بعيد) الوداع "دون جوييتو".

صوت (٢): (بعيد) "دون جوييتو" الوداع؟

صوت (٣): (بعيد) أين أنت ذاهب يا "دون جوييتو"؟

جوييتو: (بعيدا) إنا ذاهب إلى أعلى: إلى لقاء العودة

مؤثرات موسيقية

المذيع: ويظل "دون جوييتو" البويرتوريكي الأصل الذي رفض أن يسلم روحه،
يظل قابعا وسط مرتفعات بويرتوريكو كخلفية ومصدر دائم للإلهام لشعب يعي يوماً
بعد يوم قيمته الذاتية ويزداد عشقه للغته الأصيلة: اللغة الإسبانية.

١٣- الأرجنتيين

"مسرح الهجرة" الإسباني الأمريكي

ومسرحية "ثورة المائيتاس"

مسرحية من ثلاثة فصول تأليف الكاتب الأرجنتيني "خوان بيريث كارمونا"

المذيع: بدأت الحركة المسرحية المستقلة في الأرجنتين، وهو بلد له تراثه المسرحي العريق، عام ١٩٣٠ بإنشاء "مسرح الشعب" بقيادة "ليوينداس بارليتا". وهكذا وفي مواجهة مسرح تجاري ومنقسم نجد مسرحاً قومياً ينضم إليه الشباب حباً في التضحية والعمل الجماعي والرغبة في التعبير عما في صدورهم. ومن هنا يظهر مخرجون وممثلون ومصممون مشاهد حولوا البدرومات والممرات والعنابر إلى قاعات مسرحية واضعين نصب أعينهم هدفهم الأساسي وهو البحث عن أشكال جديدة للمونتاج والتمثيل والإضاءة والمؤثرات الصوتية الخاصة بالمسرح.

المذيع: وفي المقابل ظهرت مجموعة من شباب المسرح كان مسرح المحترفين التجاري قد أغلق أبوابه أمامهم بسبب اهتمامهم المخلص بالتركيز على الواقع القومي بعمق والبحث عن لغة مسرحية جديدة مباشرة وليست فقط لغة جميلة ومؤثرة للعرض. ويظهر من الرعيل الأول لتلك الحركة المسرحية كتاب مثل "إتيكيل مارتينيث استرادا" و "ادوارد جونتاليث لانوئا" و "راؤل جونتاليث تونيون" و "آرتورو كابدييل" وكشخصية مسرحية هامة الكاتب "روبرتو أرلت".

المذيع: استمرت المرحلة الأولى للمسرح المستقل حتى عام ١٩٤٣ وهو العام الذي تم فيه إغلاق أبرز ثلاث صالات عرض مسرحي خاصة به هي: مسرح الشعب والقناع ومسرح "خوان ب. خوستو Juan B. Justo" وتبدأ بعد أربع سنوات مايمكن أن نطلق عليها اسم المرحلة الثانية بعد إعادة فتح تلك المسارح وضم مسارح جديدة للتي كانت موجودة. وفي تلك المرحلة يتطلع المسرح المستقل بصدق إلى

الوصول إلى كفاءة أكثر وأشمل مما يترتب عليه التحول إلى الإحتراف مما أعطى الفرصة لظهور مؤلفين مسرحيين جديرين بالذكر.

المذبة: نشير لبعضهم مثل "أوريليو فيررتي Aurelio Ferretti" الذي كرّس إنتاجه لنوع من المهزلة النقدية اللاذعة. نذكر من أعماله التي حققت نجاحاً كبيراً "السريّر والكنبة" و "مهزلة الصراف الذي ذهب حتى الناصية" و "يوم... في العين" وكذلك المؤلف "أجوستين كوتشاني" وهو كاتب هزلي ربما كان من أكثر من ترجمت أعماله من الكتاب الذين ولدوا مع حرارة تلك الحركة المسرحية المستقلة ومن بين أعماله "رطل من لحم" و "لاعب الوسط مات في الفجر" و "كان الهنود رعاة"؛ والكاتب المسرحي "أوسبالدو دراجون" صاحب مسرحية "الوباء يأتي من ميلوس Melos" و "توباك أمارو" و "حكايات لتروى" وهي ثلاث مسرحيات قصيرة تعتبر نماذج للدعوة إلى الدفاع عن حقوق الإنسان.

المذبة: وتبدأ المرحلة الثالثة لهذه الحركة المسرحية ١٩٦٤ وهي التي شملت أغلب الأجيال. ومن المؤلفين الذين ظهروا عبرها لأول مرة في نفس العام المذكور "روبرتو كوسا" مؤلف "نهاية أسبوعنا"، و "خيرمان روثمانشر" صاحب "ترتيلة الليلة جمعة ليلاً" و "سيرخيو ديه ثيكو" الذي منح الحركة المسرحية طابعها المتكامل، مثل سابقه، بمسرحيته "حلبة مصارعة الديكة" وبجانب هؤلاء يظهر وينجح على المستوى النقدي والشعبي كتاب مثل "خوليو إمبرت Julio Imbert" و "خوليو ماوريثيو Julio Mauricio" و "خوان بيريث كارمونا".

المذبة: ولد "خوان بيريث كارمونا" في غرناطة بإسبانيا عام ١٩٣٠ ثم وهو في الثامنة عشر سافر إلى الأرجنتين ودرس الفلسفة والآداب في "سانتافييه Santa Fe" قبل أن ينتقل بصورة نهائية إلى "بوينوس آيرس" حيث حصل على الجنسية الأرجنتينية بصورة قانونية ليحقق ماكان يشعر به روحياً وثقافياً وفي ظل جو ملائم من حيث حركة المسرح المستقل وتختمر في نفسه الميول إلى التأليف المسرحي

والذي تصفه كلماته بالقول:

المذيع: "أشعر بالمرح نفس شعوري بالحياة أو عندما أتأمل نظرة فتاة تبتسم لي لأول مرة".

المذيع: تكشف أعمال "بيريث كارمونا" عن عملية بحث دائم وغوص عميق بحثاً عن العظمة الحقيقية للإنسان والتعبير عنها من خلال العمل المسرحي. وعلى مدى نتاج غزير يربو على الأربعين مسرحية تتجلى هذه العملية. فنجد مثلاً في مسرحيته "ليس هناك قطار يصل في الساعة الثالثة عشرة" التي كتبها عام ١٩٦٢، والتي تدور أحداثها في عربة قطار للمسافرين نجده يعرض العلاقات التي تولد بين البشر والتي تميز كل منهم بصراعاتهم وأحلامهم وأهوائهم ووحدتهم الذاتية والمشاركة. أما في مسرحيته "السلحف" التي ظهرت عام ١٩٦٤ فإنه يعرض مشكلة الصراع بين أم مملكة وابنها المراهق، فترفض حقيقة أنه قد كبر ويرغب في الاستقلال.

المذيع: وفي مسرحيته "٢٥ بدون اسم" التي كتبها عام ١٩٦٦، يركز "بيريث كارمونا" على حياة أسرة من الطبقة المتوسطة يرمز أفرادها إلى المستويات المختلفة من حيث المشاركة والالتزام في المشاكل الجماعية، وفي مسرحيته "الأسياء" عام ١٩٦٧ يقدم قضية استحالة بقاء الطبقات القادرة على حالها بدون خضوع طبقات أخرى ترتضي الرضوخ للعبتها. وأخيراً مسرحية "طلقة في الهدف" التي كتبها عام ١٩٧٠ التي تلخص، عبر ثلاث شخصيات، لامعقولية مجتمع يؤدي فيه استخدام واستغلال الإنسان لأخيه الإنسان إلى الوحشية المحتومة.

المذيع: أما المسرحية التي نتناول بعض مشاهد منها فهي "ثورة المائيتاس" التي حصلت عام ١٩٦٥ على جوائز منها: الكوميديا الوطنية وجائزة الإدارة العامة للثقافة الأرجنتينية. وموضوعها الرئيسي هو هجرة الفنانين الأرجنتينيين إلى الخارج. يربط الكاتب هذا الموضوع بمواضيع أخرى بخاصة موضوع يركز عليه في المسرحية وهو: مسئولية كل إنسان في حل المشاكل الإنسانية العامة.

المذيع: زمن المسرحية هو يوم واحد في حياة عدة أسر في حي شعبي بـ

"بوينوس آيرس" وهي أسر ينشأ فيها، بطريقة أو بأخرى، الصراع بين الأجيال: فمن جهة نجد الآباء الذين تبدأ الحياة وتنتهي بالنسبة لهم في أولادهم، وعلى الجانب الآخر صراع الأبناء بأحلامهم وتمردهم ورغبتهم في التعبير. والمشكلة الأساسية وهي الهجرة والتي تمثل عنوان المسرحية، تجري داخل إحدى هذه الأسر التي تتكون من "لويس" و "دورا" وهما زوجان متوسطا العمر، وإبناهما "ميجيل" و "دانييل" وهما في العشرينات. ويطلق أطفال الحي على "دانييل"، حديث التخرج من الهندسة، اسم "ماثيتا" وهم ينادونه به بصيحات ممزوجة بالسخرية والسب والحقذ.

المذبة: وكلمة "ماثيتاس" في اللهجة الشعبية تعني الذين يهاجرون من بلادهم ويعتقدون أنهم يستطيعون العيش في مستوى أفضل في أرض مختلفة عن تلك التي ولدوا عليها. ولكن، لماذا يذهبون؟ ولماذا يسيطر عليهم هذا الاعتقاد؟ يحاول المؤلف الرد على هذه الأسئلة في مشهد بين "دانييل" الابن و "لويس" الأب الذي يحاول بدافع من زوجته أن يثنيه عن نيته بالهجرة من البلاد.

لويس: كم يكون رائعا لو جاء الغد مثل اليوم يا "دانييل" فاليوم نسعد بالسفر بالطائرة.

دانييل: نعم، هذا صحيح. (صمت) أكنت تريد محادثتي يا عجوز؟*

لويس: لست أدري من أين أبدأ. وهذا أكثر ما يضايقني.

دانييل: تعرف جيدا، يا عجوز، أنه ليس أمامي خيار آخر.

لويس: إن الخطوات الأولى تكون صعبة.

دانييل: حاول أن تقتنع. إن كل شيء هنا في مكانه لا يتحرك.

لويس: كان بودي أن تعلم أنني بدأت من الصفر.

من عادات الإسبان والتي نقلت إلى أمريكا نداء الأب بكلمة "عجوز" تحبباً. (المترجمة)

دانييل: لكنني درست لمدة أربعة عشر عاماً صرت مهندساً. لماذا كان كل ذلك؟ ألكي يعرضوا علي مرتب عامل فني؟ ومع ذلك لا يجب أن تأخذ الأمر بهذا الخوف الشديد. فلست الوحيد الذي سيغادر البلاد.

لويس: إن هذا هو الأمر المؤسف يا "دانييل".

دانييل: يجب أن تدرك جيداً أنني لست ذاهباً للعمل في الخارج تلبية لنزوة. فهنا عجز في سبل الحياة وفي الأمن. نعيش بلا آفاق، مكرسين كل طاقاتنا لكراهية بعضنا البعض. وهناك بلاد تمتلك نصف مائتك من ثروات وصارت قديماً وتتمتع الآن برخاء كبير. لماذا لا يتحقق ذلك هنا؟ إن هذا ما يضطرني إلى اتخاذ هذا القرار. وهو نفس ما يحدث بالنسبة لآلاف الحرفيين الأرجنتينيين الذين يرحلون كل يوم عن البلاد.

لويس: إن بناء أمة عظيمة لا يتم إلا بمجهود وعمل جميع أبنائها.

دانييل: سأذهب إذن للعمل في ألمانيا. في بلد تحملت حرباً، بلد دمر ولكنه بعد عشرين عاماً وبالرغم من كل شيء، يقدم فرصاً للحياة والعمل وللأمان. والأرجنتين لم تمر بأية تجربة من تلك التجارب. فلم نسحق ولا تضم مدافنتنا ملايين من قتلى الحرب. لماذا إذن؟ لا، لأريد أن تشرح لي شيئاً. إنني أتعب من سماع نفس التبريرات الدائمة.

لويس: "دانييل"، إن هذا بلدك.

دانييل: ولماذا عليّ أنا وحدي التفكير في البلد؟ فليصنع السياسيون أمة! لهذا يدفعون لهم.

لويس: إن أمة عظيمة تبني بتاريخ عظيم. والتاريخ نخطه نحن جميعاً.

دانييل: يا عجوز...! أنا أيضاً كنت أرغب في الثقة في البلاد مثلك! ولكن ليس لدي مبرر للثقة. لاشيء! والأمر الأسوأ هو أن أحداً لا يهتمه ذلك.

لويس: لا يمكن أن تفكر بهذه الطريقة.

دانييل: إنها الحقيقة. أم ربما تعتقد أنني اخترعتها؟

لويس: قد يكون الوضع الذي نمر به هو الذي يجعل الأمور أكثر صعوبة على الجميع.

دانييل: لا ياعجوز، لا يمكن أن تخذع نفسك. لا يمكننا هنا أن نتحدث عن أوضاع صعبة. فكل الأعوام علينا أن نتحمل أوضاعاً على نفس الوتيرة. نحن نجرّب على الدوام... تجربة تلو الأخرى! ناهيين الأموال من هنا وهناك. إلى متى؟ ظاهرياً لأحد يستطيع فعل شيء ولكن، هل سألت نفسك. لو كان أحد قد حاول ذلك؟

لويس: ولماذا بدلاً من أن تهتم بما يفعله الآخرون لاتفكر فيما يمكن أن تفعله أنت للبلاد؟

دانييل: بماذا تنتظر أن أجيبك؟

لويس: أدرك ذلك. فلم يخطر ببالك ولا ببال أصدقائك المفكرين طرح هذا السؤال.

دانييل: ليس هذا هو الموضوع. إن الأحداث تجري مجرى العين.

لويس: ياه! كلام!

دانييل: لعل الذنب كله ليس ذنب البلاد.....وربما نعم. لأعلم. لكنني أشعر أنني أحتاج إلى هواء. إن هذا الهواء لا يكفي.

لويس: ماذا تأمل في أن تجد هناك يا "دانييل"؟

دانييل: لأعرف. كل ما أستطيع أن أقوله لك هو أنني لا ألمح هنا أي إمكانية.

لويس: الإمكانيات نخلقها نحن.

دانييل: هذا صحيح. ولكن لتحقيقها يجب أن تتوفر ظروف جوهرية.

لويس: لأفهم شيئاً من هذا. إن التخلي عن الكفاح كما تفعلون هو شكل من أشكال رفض الحياة. إن البقاء في حد ذاته تحد. يجب قبول التحدي ومواجهة الأحداث. هذا ليس سهلاً بالطبع ولكن المواجهة هي الشكل

الوحيد لبناء المستقبل.

دانييل: دعك من هذا ياعجوز! يجب أن تكون واقعياً. إنني أسخر من المستقبل.

لويس: (صائحاً) لأسمح لك بأن تذهب وأنت تلعن الأرض التي شهدت مولدك! (صمت) لكن ماذا يدور في رأسكم؟

ألا يهمك أن تؤول الأموال التي أنفقتها البلاد في تعليمك إلى القمامة. نعم، إلى أعماق القمامة...! لماذا يكون بلد أجنبي هو الذي يستفيد من المعارف التي أسهمنا فيها جميعاً (مبتعداً) جميعاً! أسمعني؟ جميعاً!

دانييل: (يناديه) لكن ياعجوز...! ياعجوز!

المذيع: وعندما تعود الزوجة "دورا" من السوق تجد زوجها "لويس" جالساً في حجرة الطعام بالمنزل وهو يفكر.

دورا: صه، "لويس"... هل تحدثت معه؟ (صمت) ياعجوز! مالذي قاله "دانييل"؟

لويس: كلام! كلام يا "دورا" كم من الكلام!

دورا: لكنني بهذا لا أفهم شيئاً.

لويس: ليس هناك مايمكن شرحه سوف يرحل هذا الشاب عن البلاد، مثل الآخرين، لأنه لايعرف مايريد.

دورا: هذا لا يهمني كل ما يهمني هو ألا يذهب الآن ونحن في أمس الحاجة إليه. حاولت إفهامه ذلك، ولكن... بلا جدوى! أكلمه وأكلمه وكأنه لا يسمعني. حتى وإن يراني أبكي يبقى جامداً غير عابيء.

لويس: ربما تكونين على حق. (صمت) إن "ميجيل" أيضاً مثله مثل كل شبان اليوم، ضعيف الإرادة وغير مبال... لكن، لماذا يا "دورا"؟ لماذا؟

دورا: صه، لست مستعدة اليوم لحل ألغاز.

لويس: ألا يكون بسبب أننا أشبعناهم بحياتنا التي بلا آفاق وبلا مثل عليا؟

دورا: ماذا تحاول أن تقول؟

لويس: هذا الذي قلته بنفسك "إن كل ما يهمني هو ألا يذهب.... ونحن في أمس الحاجة إليه". هل فكرت فيما يحتاجه هو؟

واضح! لقد أضجرتناهما بشقائنا.... وقد فرا من ذلك وصنعا عالما على هواهما خالياً من هذا الشقاء، عالماً على شاكلتهما....، بذوقهما الخاص، بموسيقاهما المجنونة التي تنقل فكرة جديدة للحرية. ولكنني واثق من أنه لو غداً كانت هناك ضرورة للنزول إلى الشارع من أجل الدفاع عن شيء مهم فإن هؤلاء الشبان جميعاً سيكونون أول من يقوم بذلك... سوف يذهبون وهم يغنون آخر صيحات الموسيقى أو يتحدثون عن الفتيات كما كانوا يفعلون وهم ذاهبون إلى النهر أو خارجون للنزهة ليلة سبت.

دورا: لأفهم شيئاً مما تقول. وأعتقد أن ذلك لا يهمني. (صمت) اذهب وقل له أن يأتي ليأكل. (صمت) هيا، اذهب...

المذيع: وتمر الساعات ويذهب بعض الجيران لصيد السمك. يسقط المطر وتسطع الشمس من جديد. يذهب "ميجيل" الأخ الوحيد لـ "دانييل" للنزهة مع مجموعة من أصدقائه في سيارة. تصاحب الأم "دورا" ابنها "دانييل" بغير رغبة إلى عشاء وداع أعدته له خطيبته. ويظل "لويس" وحده يشرب حتى يسكر في بار يقع على ناصية بيته.

لويس: (مخموراً ولكن دون أن يتخذ نبرة شجيرة زائفة) لقد تركوا المنزل خالياً! إن هذا لا يهتمهم. كان أبي يكره المنازل الخالية! كان يحب الجلبة والضجيج... كان يجتمع بأبنائه ويستمتع برؤيتهم وهم يضحكون....، يحيون. كانت أياماً مختلفة.... كان يأخذ في يده الطين ويتحسسها... كما لو كان خصر امرأة! أرض طيبة! وكان يظل ساعات طويلة مستمتعاً بهذا الطعم العذب واللاذع لبلاده. لم يفكر أبداً في مسألة المهاجرين من بلادهم الذين يقتلعون من مكان ويزرعون في آخر ويستمرون في النمو كأنما الأمر يستوي لديهم.... (صمت) يجب أن تبدأ عملية لتقليم "لاس ماثيتاس" (المهاجرين)! واليوم بالذات يجب أن تبدأ عملية التقليم.....!

المذبة: وتحمل صاحبة البار "لويس" وهو بلا وعي تقريبا إلى بيته. يظل البيت مظلماً مرة أخرى. يرن التليفون. لا أحد يجيب. ويرن بعد ذلك في البار ويقول ابن صاحبة البار لها إن حادثاً قد وقع لهم وأن "ميجيل" قد لقي مصرعه.

المذبة: ولا يذكر لنا المؤلف ماسيحدث. هل سيذهب "دانييل" بعد موت شقيقه أم سيبقى. ليس هذا هو المهم.

وإنما السؤال الذي يظل معلقاً عند إسدال الستار هو: من كان على حق؟ الشباب في هجرته من بلاده؟ أم الكبار الذين يريدون منه أن يبقى؟ أصيص الزرع أم الأشجار؟ إن على الأرض والبلاد إعطاء الإجابة.

- ستنتهي -

١٤- باراجواي مسرح "التهميش" الإسباني وأمريكي "قصة رقم"

مسرحية من فصل واحد من تأليف: "خوسيفينا بلا" Josefina Plá

المذيع: كان لتاريخ باراجواي المسرحي، منذ بدايته في القرن السادس عشر وحتى أيامنا، مترجمة وحيدة له قامت بحب وبصبر بدراسته ونقده، هي "ماريا خوسيفينا بلا جيرا جالباني" Maria Josefina Pla Guerra Galvani وهي أيضا مؤلفة مسرحية وشاعرة وكاتبة مقال وباحثة ذات باع طويل ولامع عرفت على المستوى القومي والدولي باسم "خوسيفينا بلا".

المذيعة: وبالرغم من أنها من أصل إسباني - فقد ولدت "خوسيفينا بلا" في فورتينورا بجزر الكناري عام ١٩٠٩ - إلا أن مشاعرها الروحية العميقة تجاه باراجواي منذ أن وصلت لأول مرة عام ١٩٢٧، تخول لها ليس فقط المواطنة الباراجوية الشرعية بل والروحية أيضا وهي الأهم. وقد انصب العمل الإبداعي لـ "خوسيفينا بلا" في منحنيين هما فن السيراميك والأدب. كما مارست العمل الصحفي لعدة سنوات في العديد من الصحف بالعاصمة "أسونثيون" وكذلك العمل كمراسلة لأهم المجلات الأجنبية. قامت كشاعرة بنشر أكثر من عشرة دواوين ويأتي نكرها في العديد من كتب المنتخبات الشعرية أما كمؤلفة أقاصيص فإنها صاحبة نتاج واسع ترجم إلى عدة لغات. وككاتبة مقال فقد بحثت في الفن الباروكي-جواراني*، والنقوش الباراجوية وفن العمارة الخاص بالمستعمرات وتطور المسرح.

المذيع: وفيما يتعلق بالموضوع الأخير وهو تاريخ المسرح، كتبت "خوسيفينا بلا" عمليتين هامتين هما: "المسرح في باراجواي منذ تأسيسه وحتى عام ١٨٧٠" و "أربعمئة عام من المسرح في باراجواي: ١٥٤٤ -

* اسم أمة هندية في جنوب أمريكا والجواراني هي لغتهم. (المترجمة)

١٩٦٤" وهي دراسة توثيقية مسهبة ومدعمة بالصور. وهي ككاتبة مسرحية تبرز ضمن مجموعة من المسرحيين جدرة بالذكر.

المذبة: من بين تلك المجموعة، وهم ككأب مسرحيون تناولوا مواضع تاريخية، يبرز "بلاس جاري Blas Garay" بمسرحية "صحة لوزون"؛ و"راميرو دومنجيث Ramiro Domínguez" بمسرحية الشعرية "أنشودة بطولية"؛ و "خوسيه لويس أبليرد José Luis Appleyard" صاحب مسرحية "١٨١١ ذلك العام"؛ و"ألثيباديس جونتاليث ديل بايه Alcibiades Gonzalez Del Valle" ومسرحية "مهمو عام ٧٠"؛ ونذكر كاتبا للعادات ذا أسلوب نقدي وغزير الإنتاج هو "ماريو هالي مورا Mario Halley Mora" الذي ألف "مسألة" و "وجه لآنا" و"ماجدالينا سيربين Magdalena Servín" و"شاهد مزيف" و "بدلة لخيسوس".

المذبة: وفي الإطار الطليعي للمسرح تجدر الإشارة إلى "بنجنو بيا Benigno Villa" مؤلف "كاسيلدا Casilda" و"كارلوس كولومبينو Carlos Colombino" صاحب "لحظة لثلاثة" وهي تقدم منظورا هاما للزمن المسرحي. وفي هذا الخط يبرز، بقيم ذاتية للغاية، "أوبيدو بنيتيث بيريرا Oviedo Benitez Pereira" الذي يقدم عن طريق نظرة تعبيرية - سرالية مواضع انسانية واجتماعية شديدة العمق وذلك في مسرحيات منها "مثل خير ماء غزير" و "الفجوة" و "موريتوري" و "عين الضوء" و "أين هو". اما المواضع المحلية ذات العرض العالمي فنجدها اكثر تعبيراً في "نهاية تسبي جونتاليث" للكاتب "خوسيه ماريا ريفارولا José María Rivarola" و "Matto".

المذبة: وأخيراً نذكر ثلاث مؤلفات مسرح بارجواتيات : "لوثي سبينزي Locy Spinzi" التي تناول في مسرحيتها "المقتلعون" مشكلة الباراجوبين في المنفى و "ماريلا ديه أدلو Mariela De Adler" مؤلفة "الناجون" و "خوسيفينا بلا" مؤلفة "حكاية رقم" التي سوف نتعرف عليها في الاسطر التالية.

المذيع: وككاتبة مسرحية لـ "خوسفينا بلا" العديد من المسرحيات. فقد كتبت في عام ١٩٣٢ بالتعاون مع "روكيه ثينتوريون ميراندا Roque Centurión Miranda" مسرحية "أحداث تشاكو" وهي مسرحية تمثل بصورة استعراضية الملامح البارزة لكفاح إقليم "تشاكو بوريال" بأمريكا الجنوبية. وفي عام ١٩٤١ كتبت "هنا لم يحدث شيء" وهي دراما من ثلاثة فصول حصلت على جائزة وزارة الثقافة العامة. وفي عام ١٩٤٢ قدمت "ظرف خطاب أبيض" التي حصلت بها على جائزة المجمع الأدبي في الباراجواي ثم مسرحية "ساعة قايل" و "الأثر" و "رب العائلات".

المذيع: ومع عام ١٩٤٥ اضطلعت "خوسفينا بلا" بإعداد هام لفصول من "دون كيخوته" منها: "دون كيخوته للبيع" و "بداية ووسط ونهاية حكم بانثا" و "دون كيخوته والجاليو تيس"^(١). كما قامت بترجمة اعمال هامة مثل "ربة افسس"^(٢) لـ "بول موران Paul Morand" و "مخالب القرد" لـ "لويس ن. باركر Louis N. Parker" و "الابن الآخر" لـ "بيرانديلو Pirandello".

المذيع: وقدمت "خوسفينا بلا" ايضاً اعمالاً لمسرح الطفل فنجدها بحث مرهف وشاعرية تكتب "الأمير الذهبي" و "أثول وماثود و كاثود" و "البخيل والخبز" وغيرها. وفي عام ١٩٤٩ تكتب كوميديا بعنوان "واستغاثت راكيل بأبنائها" تحكى فيها موقف امرأة كتب عليها الفقر الى جانب الرجل الذى أنجبت منه، بغير زواج، عدة أبناء. وفي عام ١٩٥٠ كتبت "رجل الصليب" والتي تدور أحداثها في القرن الثامن عشر حول حدث دموى تقع ضحيته طفله كان الفلاحون ينسبون اليها قوى غير طبيعية لذلك يقومون بقتل شخص برىء مما يؤدي الى سلسلة من الحوادث المأسوية التي تتكرر على مدى سنوات.

(١) الـ Galeote : هو الرقيق لو المجرم الذي يعمل مجدفاً على سفينة شراعية. (المترجمة)

(٢) الميس: إقليم بأسيا الصغرى. (المترجمة)

المليون مولود جاءوا هذا العام كزيادة. لم يتوقع لهم العالم مكاناً على مائدته.

هى: لا يهم. سأعمل من أجله.

ممثل المؤسسة: هذا طالما تستطيعين وتعيشين. وماذا عندما تأتى اللحظة التى.....

هى: (مقاطعة) الله العاطى. فهو القائل: "تزايدوا وتضاعفوا".

ممثل المؤسسة: عندما قال الله ذلك لم يكن فى الدنيا، بما فيها الصين، سوى شخصين وكثيراً من التفاح.

هى: لا يهم. إن ابنى موجود هنا بدمه ولحمه. إنه نبض صغير ولكنه يملأ الدنيا على. ماذا تريد منى ان أفعل؟

ممثل المؤسسة: أوه، لاشىء بالطبع. انا لا اطلب منك أن تخرطيه و... لا! فهذا فى القانون جريمة ولكن هذا لا يمنع انك ارتكبت حماقة كبيرة. نعم يا سيدتى. لقد تسرعت فى طلب مساعدة من المؤسسة الاجتماعية. أليس كذلك؟ حسناً، أنا لا استطيع عمل شىء لك. إن ابنك غير مسجل هناك. ليس له رقم.

مؤثرات موسيقية...

المذيع: تظهر فى المشهد ثمانية نوافذ بها ضوء مناسب. يقترب منها ذلك الطفل، بعد أن أصبح صبياً يحمل حول نراعه شريطاً أسود علامة الحداد. يظهر عبر كل شباك وجه جامد لموظف.

موظف ١: لا توجد بطاقه شخصية لك.

موظف ٢: لا يوجد عمل لك.

موظف ٣: لا توجد اجتماعات لك.

موظف ٤: لا توجد تلغرافات لك.

موظف ٥: لا يوجد أصدقاء لك.

موظف ٦: لا توجد رحلات لك.

موظف ٧: لاتوجد رغبات لك.

موظف ٨: لاتوجد وسائل تسلية لك.

مؤثرات موسيقية :

المذيع: ويتحول الصبي الي رجل...ويذهب أولاً الي اسكافي ثم الي خياط،
ويدور مع العامل ومعه حوار...

العامل: ليس لك رقم يا سيد.

الرجل: كنت أعيش حتى الآن بحذاء لا بد وأن هناك أرقاماً علي مقاسي.

العامل: ربما كان ذلك صدفة يا سيدي عندما كنت صبيا أو شابا. أما الآن،
فكما ترى، ولا رقم.

مؤثرات موسيقية: ...

العامل: لاتوجد سترة علي مقياصك يا سيد. لا يوجد رقم...

الرجل: لكن ليس معقولا أن أسير بلا سترة. لقد كنت أضعها دائما.

العامل: ربما كانت لشخص ما. سترة من أحدهم، بنطلون من آخر وحذاء
من آخر غيره. جرّب. ربما تكون محظوظاً.

مؤثرات موسيقية:...

المذيع: يظهر الرجل الآن في منتزه مستلقياً فوق دكة. يدخل العديد من
الجنود.

جندي ١: لا يعقل أننا لا نجد أحداً.

جندي ٢: أنهم جميعاً حيث يجب أن يكونوا.

جندي ٣: بالرغم من ذلك لا يمكننا المثل في المعسكر بخفي حنين.

جندي ٤: أنظر، يوجد شخص هنا. (انتقال) إيه، أنت...

جندي ١: هيا. انهض.

الرجل: (ينهض مذعوراً) الي أين؟

جندي ٢: للدفاع عن الأمة. ألم تسمع عن ذلك أبداً؟

جندي ٣: لعله لا يعرف حتى ما معنى كلمة أمة. ان هؤلاء الصعاليك ينعدم لديهم الشعور القومي.

الرجل: ليس لدي رقم!

جندي ٤: هذا لايهمنا نحن. ان ذراعيك وقدميك بحالة جيدة كما أنك شاب. الباقي لايهم.

الرجل: لم يقبلوني في أي مكان بالمرّة...

جندي ١: هناك، حيث سنحملك، يمكنك أن تتأكد أنهم سيقبلونك.

الرجل: أكرر لك أنني بلا رقم. لن أعجبهم.

جندي ١: يا للغباء! على العكس. انهم يفضلونهم هكذا لأنهم يكونوا أقل تكلفة وأقل الحاحاً في مطالبهم. لأحد ييكيهم. ولا كفيل يطالب بهم. ولا تصلهم خطابات ولا تلغرافات. هيا.

الرجل: (يحدوه الأمل) و... سيعطونني رقماً...؟

جندي ٣: سوف يعطونك بالطبع يا رجل. سوف يكون لك رقم لكل شيء.

جندي ٤: وحتى سوف نضعه لك على الصليب في حالة وفاتك.

مؤثرات موسيقية...

المذيعة: تنتهي الحرب والعروض العسكرية... وينتهي أيضاً حق وضع الزي العسكري وأن يكون لكل فرد رقم: رقم الجنديّة. فيعود الرجل الى ملابسه القديمة والى طعامه البسيط والى وحدته.

ويتحول المشهد من جديد إلى المنتزه ولكنه هذه المرة منتزه سعيد، بأشجار وشجيرات مزهرة تقوم بزراعتها فتيات جميلات. يتوجه الرجل إلى كل واحدة منهن وهو مليء بالأمل.

مؤثرات موسيقية...

الرجل: أتحيينني؟

فتاة ١: أنا، نعم. ولكن يجب أن نكون عمليين. فرجل بلا رقم ليس شيئاً مجزياً.

الرجل: أتحيينني؟

فتاة ٢: أنا، نعم ولكن أمي لا. تقول إنه لا يناسبني رجل بلا رقم.

الرجل: أتحيينني؟

فتاة ٣: لفترة قصيرة ليس لدي مانع. لكنك يجب أن تكون بملابس أفضل. فرجل بلا رقم لا يعتبر صحبة مؤلفة.

الرجل: أتحيينني؟

فتاة ٤: إن الرجال بالنسبة لي سواء. المهم هو المال. هل معك مال؟

الرجل: أتحيينني؟

فتاة ٥: نعم أحبك. ولا يهمني أنك بلا رقم. ولكن، أبنائنا؟ هل فكرت في أبنائنا؟

الرجل: الحب، إذن، ولا شيء يهم؟

جميعهن: بدون رقم يعتبر جنوناً. إنك مجنون، مجنون، مجنون، مجنون...

مؤثرات موسيقية...

المذيع: ويجوب الرجل بلا رقم الشوارع والمنتزهات والمباني. فلا يجد سوى إجابة واحدة على أسئلته... لا، لا، لا، لا...

يقترب منه بعض الناس ويعرضون عليه أن يأتوه برقم مزيف ولكنه لا يمتلك النقود لذلك. يقترب منه البعض الآخر ويطالبوه بإبراز رقمه ولما كان لا يملك رقماً ينتهي به المطاف إلى القضاء. وهناك، أمام القاضي والدفاع، نرى البطل مغطى بحجاب أسود، يجلس على دكة منخفضة وظهره للجمهور إلى جانبه حارسان.

مؤثرات خاصة: دقات القاضي فوق المنضدة.

القاضي: لقد استمعنا إلى كل الشهود. وجميعهم شهود إثبات ولا شاهد نفسي واحداً. إنها قضية واضحة بشكل فريد. (صمت) الادعاء يتفضل.

الادعاء: (متشددًا وموجهًا الاتهام) صعلوك!

القاضي: الدفاع يتفضل.

الدفاع: (بضعف) لم يكن لديه رقم!

القاضي: (بشدة) معتدي!

الدفاع: (أكثر ضعفاً) لم يكن لديه رقم!

القاضي: (أكثر شدة) مجرم!

الدفاع: (أكثر فأكثر ضعفاً) لم يكن لديه رقم!

القاضي: (أكثر شدة) جربوع!

الدفاع: (بلا صوت تقريباً) لم...يكن لديه...رقم!

القاضي: (بصوت رعد كجوبيتر) أمي، سقيم، جائع، مريض بفقر الدم وعدم المناعة.

الدفاع: (بصوت يختفي تدريجياً) لم يكن لديه رقم. لم يكن...لم...

مؤثرات خاصة: دقات مطرقة القاضي.

القاضي: ترى المحكمة كفاية الأدلة المقدمة وقررت الحكم.

(يتنحنح). واضحة في اعتبارها أن كل الأضرار التي لحقت بهذا المواطن كانت نتيجة الظروف غير السعيدة لمولده بدون رقم، فإن هذه المحكمة تؤمن بضرورة إيجاد حل قضائي وقانوني وعادل وفطن للقصور في هذه القضية. لذلك قضت له برقم على قياسه

خاص به وإلى الأبد. آمين. (بوقار) قف يا متهم.

مؤثرات موسيقية : ...

المذبةقة: يقوم الحارسان برفع الرداء الأسود الذي كان يغطي المتهم ويقف الرجل ويعطي وجهه للجمهور. فنرى الرجل واضعاً بدلة السجن المعروفة ذات الخطوط وفوق صدره رقم كبير.

الجميع: (كم ينادي أرقام اليانصيب) ثلاثة عشر مليون ومائة وثلاثة عشر ألفاً ومائة وثلاثة عشرة.

- است -

١٥ - بوليفيا

المسرح "الفلسفي - التعليمي" الإسباني الأمريكي

ومسرحية "مثل الأوز ..."

وهي من ثلاث فصول من تأليف الكاتب البوليفي "جوير فرانكوفيتش

"Guillermo Francovich"

المذيع : إحتل المسرح في المجتمع الراقى البيرواني خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر أهمية كبيرة فقد تميز بمؤثرات مسرحية معقدة كانت تلجأ إليها جميع أنواع الفنون وكان هذا نتيجة الحرص على نقل حياة الترف التي كانت ليس بـ "ليما" فقط وإنما في البلاط الأسباني، إلى مدن مثل "بوتوسي". وبالرغم من أن عدد عناوين المسرحيات المعروفة محدود إلا إن الأمر المؤكد هو أن المسرح كان يتبع خطين أساسيين هما : الخط الديني والخط التاريخي. كان الأول يتبع خطى المسرحيات الدينية المقدسة والثاني يعتمد أساساً على مواضيع تعود إلى ما قبل الاكتشاف الأمريكي. وكان كلا الخطين متأثرين بشكل عميق بالمسرح الأسباني لتلك الفترة.

المذيع : ومع تقلص الضرورة الأولية إلى نشر المسيحية في المدن الهندية والتي كانت نواة للأهلين تفقد الموضوعات الدينية أهميتها ويتركز المسرح على الموضوعات التاريخية التي مثلت مع بداية القرن التاسع عشر شكلاً من أشكال الالتفات إلى الماضي والتي وصلت إلى قمتها عبر المؤلف الذي يصفه الناقد "آبيل الاركون Abel Alarcon" بأنه رائد مؤلفي المسرح البوليفي

الذى قدم عام ١٨٥٩ مسرحيته التاريخية "حب وكرهية" وفي القرن العشرين نجد أن النتاج المسرحي البوليفي كان تاريخياً بشكل واضح ولكن ليس كدرس للحاضر وإنما كتمجيد رومانسى للعصور الماضية. وحتى عام ١٩١٢ عندما نشر "فايان باكا تشايبث Fabian Vaca Chavez" مسرحيته "كارمن روسا"، لم تكن قد بدأت فى المسرح البوليفي بعد محاولة مخصصة للاقتراب من الإنسان والمجتمع الخاص بعصر المؤلف، أى، انتقال من المواضيع التاريخية إلى الإنسانية والاجتماعية المعاصرة فى المسرح البوليفي.

المذيع : هذه الظاهرة الإنتقالية هي التى تحدد أهمية المؤلف "جيرمو

فرانكوفيتش" الذى سنتعرف على بعض مشاهد من مسرحيته.

أما المواضيع التى يتناولها المؤلف المذكور فهي تاريخية ولكنها أبعد ما تكون عن الإستحضار الزمنى إذ أنه يقدم فى أعاليه ترجمة أصيلة للحاضر عن طريق الأحداث التاريخية السابقة . ولد "جيرمو فرانكوفيتش" فى "سوكرا" عام ١٩٠١ وحصل على درجة الدكتوراة فى القانون بجامعة نفس المدينة عام ١٩٢٠ وعمل بها كأستاذ للفلسفة القانونية كما شغل فى عامى ١٩٤٤ و ١٩٥١ منصب رئيس الجامعة. التحق عام ١٩٢٩ بالسلك الدبلوماسى لبلادة واحتل عام ١٩٥٢ إلى ١٩٦٢ منصب المدير الإقليمى لليونسكو فى نصف الكرة الغربى ومقره هافانا.

المذيع : والمؤلف المذكور ذو ثقافة واسعة وتوجه إنسانى أصيل.

وقد استطاع منذ عام ١٩٣١ إثراء المسرح البوليفي بمجموعة كبيرة من الأعمال يهمنها تلخيصها من حيث التصنيف والكم لأنها تمثل القاعدة الأساسية لمسرحه. فبرز من "حواراته الفلسفة" "سوباى" عام ١٩٣٥ و"باتشاماما" عام ١٩٤٢،

و"أوراق خوسيه رامون" عام ١٩٤٩. ومن مقالاته نذكر "أصنام
باكون" عام ١٩٤٢. و "العالم والإنسان والقيم" عام ١٩٤٥ و
الأشكال الإنسانية والتاريخ" عام ١٩٧٠ أما مؤلفاته التاريخية فهي "
تاريخ الأفكار" و"فلسفة برازيليون" عام ١٩٤٥ و "الفكر البوليفي في
القرن العشرين" ١٩٥٥.

المذيع : وكمؤلف مسرحي يتناول الكاتب "جيريرو فرانكوفيتش" المواضيع
التاريخية ولكن - ونصر على ذلك - ليس كمجرد بناء زمني فقط
وإنما كعرض نفي وفلسفي - تعليمي، مستخدماً الأحداث التي تشارك
فيها الشخصيات كوسيلة للتأثير على الحاضر. مثال ذلك مسرحيته
"مدية في الليل" عام ١٩٥٣ التي تجرى أحداثها في قاعة عمل
المارشال "سوكر" في قصر حكومة "تشوكيساكا" عام ١٨٢٦. وفي
هذا المعنى يقول الناقد "كارلو سولوثانو" : "إن نكهة رومانتيكية
غامضة تطوق الحدث التاريخي من أجل تمجيد الشخصيات
المستدعاة والتي تتحرك داخل بيئتها الذاتية دون رفض لاختبار
وجودي ونفسي يحولها إلى حياتنا المعاصرة".

المذيع : وفي مسرحيته "راهب بوتوسي" التي كتبها عام ١٩٦٢ يتناول
"فرانكوفيتش" قصه أحداث العنف التي كانت بين مجموعتين إقليميتين
إسبانييتين أثناء فترة أوج الفضة في ولاية الملك. والمحور الدرامي
في هذه المسرحية راهب غريب وصامت يجوب طريق المدينة
حاملاً جمجمة في يده اليمنى مستنداً على صدره وهو ينظر لها
بثبات. وفي النهاية، ذات التأثير الكبير، يكشف أن الراهب، الذي
كان يعتبره الجميع قديساً، هو قاتل صاحب الجمجمة مما يتيح
الفرصة لبدء سلسلة من أعمال العنف، ويعطى صلاحة للمفهوم
الاجتماعي المعاصر الذي يسلم بأن "العنف يولد العنف".

المذيع : أما الشخصية الرئيسية في مسرحية "مثل الأوز ..." والتي سنتناولها فهي "سيمون رودريجيث Simon Rodriguez" التي يعرضها المؤلف بكل مظاهرها مكسبا أفكاره معاصرة غير عادية فنجد أن الماضي الذي يؤدي وظيفة الحاضر، كدرس حيوى، هو الذى يكتسب حياة في هذه المسرحية. وبالرغم من أن ذلك الحوار يفقد، أحياناً، بعض التوازن إلا أنه يعود إلى الأهمية المعاصرة للأفكار المعبر عنها عبر الشخصية الرئيسية وهى أفكار تدور حول فلسفة التعليم التي ركزت عليها المدرسة النموذجية التي أنشأها "رودريجيث" فى "سوكوكر" خلال السنوات الأولى من استقلال بوليفيا.

المذيع : والمشهد الذى سوف نتعرف عليه يدور فى حجرة بلا أثاث سوى خزانة برفوف من الكتب ومنضدة ومقعدين. فوق المنضدة بعض الصحف ولفات ورق محبرة وقليل من الكتب. الزمن عام ١٨٢٨ والمدرسة النموذجية على وشك افتتاحها بأمر من المارشال "سوكوكر" بلغ عن طريق "رودريجيث" محافظة المدينة.

رودريجيث : إن الأمر يتعلق بتعزيز وضع البلاد يا سيدى المحافظ، لقد حصلت البلاد على استقلالها ولكنها لا تعتمد بعد على مواطنيها للحفاظ عليها. إن الدفاع عن الجمهورية يكمن فى روح مواطنيها. ولا يمكن تأهيل المواطنين سوى بالتعليم.

المحافظ : إن التعليم من المهام الرئيسية التى تشغل الحكومة يا سيد "رودريجيث" ويعلم المارشال "سوكوكر" أن أسس الحرية تكون فى المدرسة العامة.

رودريجت : أعرف ذلك، أعرفه. إن التعليم كان وما زال قائماً عندنا حتى اليوم طبعاً. ولكنه ليس التعليم الذى يعوزنا.

المحافظ : ماذا تقصد سيادتك؟

رودريجت : أقصد أن التعليم لدينا خاص بالأغنياء، بمن يحكمون. التعليم عندنا خاص بإعداد دكاترة. لكن الأغلبية من الناس لا تعرف القراءة ولا الكتابة. وهم ليسوا فقط عاجزين عند إدراك واجباتهم نحو مجتمعهم، بل أنهم محكوم عليهم بالبؤس واليأس. فكيف يمكن تطبيق ديمقراطية وكيف يمكن التفكير فى الحرية وسط مواطنين غارقين فى اللامبالاة والفقر المادى والخلقى؟ يجب تأهيل المواطنين حتى يكتفوا ذاتياً.

المحافظ : أى مواطنين؟

رودريجت : جميعهم. ألا ترى ما يحدث فى البلاد يا سيدى المحافظ؟ إن المهن التى تستخدم فيها الآلات يكلف بها المولدون فى البلاد الذين لا يجدون من يعلمهم طرق تشغيلها.

المحافظ : لكن يا سيد "رودريجت".

رودريجت : (دون أن يسمح بمقاطعته) وماذا أقول عن الفلاحين الذين يعتقد أن أقصى ما يطمحون إليه هو أن يتعلموا التوقيع. كيف يمكن للشعوب أن تتقدم فى ظل ظروف كهذه؟ ما الحافز الذى يمكن أن يكون لدى هؤلاء الناس ليتقدموا؟ لذلك فإن هدف المدرسة التى أقترح إنشاءها هو منح هؤلاء الناس من الطبقات الشعبية، جميعهم بلا استثناء، للأغنياء والمحرومين، للفلاحين وأبناء المدن، منحهم تعليماً يسمح لهم بالتدريب والتنقيف وكسب قوتهم فى نفس الوقت. لذلك فإن الخطة التى أقوم بتجربتها هامة وفريدة.

المحافظ : ربما مفرطة في تفردھا لتكون عملية يا سيد "رودريجيث".

رودريجيث: وعلاوة على ذلك، يا سيدى المحافظ، فإن المواطنين إذا لم يتعلموا كيفية استغلال ثروات بلادهم، فإن الأوروبيين قادمون لا محالة ليحققوا ما لا يستطيعه هؤلاء. سوف يستغلون المناجم وينظمون الشئون الزراعية وقيمون المصانع ويحتلوننا من جديد. سوف يحتلوننا داخلياً، بعلمهم وبمبادراتهم ويعملهم. ولا يمكن أن نحو دون ذلك إذا لم نقم بإعداد أفراد الشعب لهذه المهام. يجب أن تستعمر البلاد بسكانها الأصليين.

المحافظ : أتقول سيادتك : أن تستمر البلاد بسكانها الأصليين؟ إنها فكرة أصيلة.

رودريجيث : علينا أن نقوم بإعداد أبناء الوطن ليستطيعوا اكتشاف ثروات الأرض واستغلالها. وهذا يمكن التوصل إليه بخطتي فقط. فلا مكان للسفسطة والنظريات غير المجدية. يجب أن يكون كل طفل مؤهل للعمل لكي يجعل الأرض منتجة ولاستغلال ثروات البلاد. إننى على علم بأنهم يعتقدون أننى مجنون ويتهموننى بأننى غريب الأطوار. يقولون عنى إننى سفيه وإننى لا أذهب إلى القديس لا أعبأ بأصوات الرعد وإننى أعيش مع امرأة بلا زواج وإننى لا أتحدث اللاتينية

المحافظ : يسعدنى أنك تعلم كل هذا.

رودريجيث : لقد قالوا لى ذلك عدة مرات. قد لا أستطيع إنكاره. ولكننى لست هنا لى أكون مثلاً يحتذى به. لقد أتيت لجلب بعض الأفكار النافعة. إن الفضل فى عدم وقوع روما فى أيدى أعدائها عندما هاجموها فى غفلة من جنودها النائمين، يعود إلى زبيط بعض الأوز. وأنا ببساطة أريد أن أكون واحداً من ذلك الأوز غير الرشيق والأبـح. أريد أن ينصت لى وأن

يتم العمل من أجل المستقبل. أريد إيقاظ الناس قبل فوات الأوان. أريد أن ينتبه الجميع بأنه لن تكون هناك جمهورية إذا لم يمنح المواطنون التعليم الذي يؤهلهم لتعزيزها.

المحافظ : إن هذا بالذات ما لا يحدث. أعني أنك لن تستطيع إيقاظ أحد أن زبيبك لا يسمع. مدرستك هناك ولكنها لا تعمل. والأخطر هو أن الآباء عندما وجدوا أن المدرسة سوف تحول أبنائهم إلى نجارين أو مزارعين أو حدادين، سحبوهم منها. إن أولياء الأمور لا تعنيهم هذه المهن.

رودريجيث : واضح! أنهم يريدون أن يصبح أبنائهم دكاترة!
المحافظ : أنهم يفعلون ما يريدون ولا أنا ولا أنت نستطيع أن نجعلهم يغيرون آراءهم في مسألة تهمهم إلى هذه الدرجة. والحقيقة أن المديرية ليس بها أن سوى ...

رودريجيث : بعض الرعاع والمتشردين، كما يقول هناك.
المحافظ : بعض الفتيان والفتيات الذين يمكنهم فيها لأنك توفر لهم المأوى والمأكل والطعام وأنهم لا يملكون مكانا آخر يذهبون إليه. أتدرك سيادتك؟ عن أولياء الأمور لا يهتمهم مشروعك. مدرستك تبدو لهم أمرا غير معقول.

رودريجيث : لا يمكن أن نحكم على شعب بالجهل بسبب عدم إدراكه ضرورة تعليمه وتأهيله.

المحافظ : إنها أمور لا يمكن تغييرها يا دون "سيمون".
رودريجيث : إنك تفضل ترك الأمور على حالها يا سيدي المحافظ. هذا واضح! (بحة) اسمح لي أن أخبرك بكل ما يعتمل في قلبي لأنني لا أعرف ما إذا كنت سأستطيع التحدث مع سيادتك مرة أخرى. إنكم تخافون من المدرسة.

المحافظ : أتقول إننا نخاف؟

رودريجيث : نعم، تخافون. لأنه لن يكون ممكنا أن يخرج ممن يؤهلون بها خدام للمطابخ ولا خادمت يحملن البسط خلف السيدة وهي ذاهبة إلى القديس. ولن يسمح الرجال المؤهلون بأن يجذبوا، عند مدخل المدينة، من أعناقهم، لبؤسهم من أجل الذهاب لتنظيف إسطبلات الضباط ولا لمنس الميادين ولا لقتل الكلاب. والباقي تعلمه سيادتكم.

المحافظ : لا تتطلع إلى أن نقوم بقلب الأمور إرضاء لسيادتكم .

رودريجيث : هذا ما أتطلع إليه يا سيدى المحافظ، أن تقلب الأمور كلها! وهذا هو واجبك كحاكم وبهذا لن تكون قد أسديت لى أنا خدمة وإنما للحرية وللشعب وأمريكا الأسبانية بأسرها، لأن ما سوف يتم هنا فى بوليفيا سيكون قدوة للقارة بأكملها.

أريد قلب وضع الناس كما فعل بوليفار مع المؤسسات.

المحافظ : إن الواقع لا يتفق لسوء الحظ ورغبات سيادتكم يادون " سيمون " .

رودريجيث : (بحدة) فلنغير الواقع إذن يا سيدى المحافظ.

مؤثرات موسيقية.....

المذيعة : ولكن الواقع، عل الأقل الذى كان يريد هؤلاء الذين بأيديهم السلطة

فى السنوات الأولى من الاستقلال كان مخالفا لسيمون رودريجيث.

فعندما اعتمد قرار إغلاق المدرسة النموذجية وصلت إلى " سوكر "

شحنة من الأثاث والكتب والمراتب والأجهزة والآلات الزراعية،

مرسلة من طرف "بوليفار".

مؤثرات موسيقية.....

المحافظ : حسنا إذن ياسيد " رودريجيث " إن وصول هذه الشحنة يغير
الموقف بشكل جذري. فلم تعد المسألة تهمة أنت وحدك ... أو
تهمني ... بل تمس أعمال محرر أمريكا الأسبانية ذاته.

رودريجيث : إذن لقد حضرت هنا لهذا السبب وليس لأن المدرسة تهمة أو
أنك تؤمن بها ...

مؤثرات موسيقية ...

المذيعة : ومجروحا في عزة نفسه وخائبا أمله أمام عدم التفهم، يقرر "
رودريجيث " إغلاق المدرسة لأنه لا فائدة من استمرار تجربته
التربوية. ولكن لمحافظ وبعض أصدقائه يقنعونه بواجبة في
الاستمرار في مشروعة الذي يؤمن به " بوليفار ". وهنا يطرح "
رودريجيث " أن يتم استفتاء محرر أمريكا الأسبانية: يعرض المحافظ
أسبابه المعارضة لإغلاقها. ولكن تمردا شعبيا يغير الموقف تماما.
فتصير السلطة الحاكمة أكثر صلابة. مما يجعل من الضروري على
" رودريجيث " الانتظار لفترة، لكن أمله وثقته في الشعب الإسباني
أمريكي لم يهترا.

مؤثرات موسيقية ...

رودريجيث : سننتصر مع الزمن، لأن الأفكار النبيلة لا تموت . سوف
تفرض أفكارنا عندما يدفنون هم، ليس في التراب وإنما في خستهم
وأحقادهم. إنني الآن، وأكثر من أي وقت مضى، أعى أهمية
مشروعي. إن الذي يجري الآن يبين أنه لا يكفي أن يكون هناك
رؤساء : إن الشعب هو الذي يجب أن يمتلك الوعي بواجباته
وباحتياجاته الحقيقية من أجل تطوير المجتمع كله، يجب تعليم
الشعب، ليس فقط عبر منحة أفكارا ومعارف نظرية وإنما

أيضا عبر منحه المقدرة التي تجعله ينتج ويكتفى ذاتيا ويستقل اقتصاديا. الآن أرى ذلك بوضوح تام. ستمر الأزمات السياسية وسوف تظهر من جديد ضرورة التقدم والإصلاح الداخلى. ولهذا وجب علينا إعداد الهمم وتشكيل الأنفس. ستكون مهمة شاقة ولكننا سوف ننجزها. سنكافح بعيدا عن الديماغوجيين والسياسيين الطامعين وسوف نتنصر. إن أفكارنا التي تذب اليوم بشكل فاضح سوف تجد ثمارها المزدهرة ليس فقط فى هذا البلد وإنما فى كل أنحاء إسبانيا أمريكا.

- ستار -

المذبة : وهكذا نرى أن مسرح " جيرمو فرانكوفيتش " التاريخى يمثل تناولا جديدا وهو مسرح سارى المفعول كما رأينا من المشاهد التى استعرضناها. إن عدم كفاءة العديد من الحكام فى الماضى هى ذاتها بالنسبة للكثير من حكام اليوم فيما يتعلق بالقبول بلا خوف بحق الشعب فى تلقى تعليم متحرر أصيل. تعليم يحول دون أن نجد حتى الآن فى مداخل المدن والقرى، رجالا ليس أمامهم أى سبل للحياة سوى الخضوع لعملية " جذبهم من أعناقهم لكونهم فقراء وقبول أعمال استعبادية لا يكافئون عليها بالعدل ". نريد تعليمنا مناهضا للاستعمار يجعل كل بلد مستعمرا من سكانه الأصليين.

١٦- كوستاريكا

مسرح "الحلم الشعري" الأسبانوأمريكي

ومسرحية "شئ أكثر من حلمين"

مسرحية من فصل واحد تأليف: البرتوف. كانياس. Alberto F. Cañas

المذيع: أن تطور المسرح في كوستاريكا، من حيث الكم والكيف الفني الخاص بالفرق والمخرجين والممثلين والمصممين، وكذلك الاهتمام الشعبي وحجم ونضج المؤلفين، يتجاوز نطاق بلد يصل تعداداه بالكاد إلى مليوني نسمة. فإذا ما نظرنا مثلاً إلى المقر الدائم للفرق القومية المسرحية في كوستاريكا وهو المسرح القومي، نجد أنه يحتل مبنى رائعاً بنى في نهاية القرن الماضي يقوم بالعرض فيه أيضاً الممثلون الأجانب الذين يزورون البلاد بكثرة ويقدمون على خشبته أعمالهم المسرحية. والمسرح مكون من عدة قاعات مستقلة مجهزة تجهيزاً جيداً مما يؤهلها لاستيعاب العديد من عروض الفرق المحترمة. كما أن بجامعة كوستاريكا في "سان خوسيه" قسماً عظيماً للفنون المسرحية يديره المؤلف والمخرج "دانييل جاييجوس Daniel Gallegos".

المذيع: تبرز من بين الفرق الفنية فرقة "مسرح العرائس الحديث" الرائعة وهو المسرح الذي كونه ويديره "خوان انركيه أكونيا Juan Enrique Acuña" الذي يشارك، بجانب فرق مسرحية وراقصة أخرى وكذلك الأوركسترا السيمفوني الوطني، في العروض ذات الطابع الشعبي والقومي التي ترعاها وزارة الثقافة والشباب والرياضة والتي تولتها عام ١٩٧٥ الروائية "كارمن نارانخو" مكملة الدور البارز الذي بدأه الوزير السابق "البرتوف. كانياس" المؤلف المسرحي الذي سنتناول أعماله تباعاً.

المذيع: بيرز، بجانب "البرتو ف. كانياس" مؤلفون آخرون مثل "دانييل جاييجوس" الذي ترجمت أعماله إلى عدة لغات و "صموئيل روفنسكي Samuel Rovinsky" و "أنطونيو ايجلسياس Antonio Iglesias" و "وليام رويين William Reuben" و "الفريدو سانتشو Alfredo Sancho".

وهب "البرتو ف. كانياس" لغة غنية استطاع عن طريقها تحويل بعض الأساطير القديمة بالمستعمرات -مثل "لاسيجوا" التي تتمتع بمذاق فني إسباني عميق- إلى أعمال مسرحية. كما يتناول مسرحه مواضيع معاصرة يقدم من خلالها تحليلات نفسية لشخصياته على كل المستويات مثل مسرحية "الحداد المسروق" ومواضيع أخرى فكك فيها الزمن ويُعاد بناؤه عبر طرق مختلفة تماماً عن تلك التي اتبعها "بريستلي Priestley"، كما في مسرحيته "لقد أتمّ عامين في أغسطس".

المذيع: أما مسرحيته التي سوف نتناولها فهي "شئ أكثر من حلمين" وهي تمثل مسرح الحلم الشعري الذي يصبغ الواقع بالحلم ... ويصير الحلم حقيقة ... بالنسبة لأبطاله.

تدور أحداث المسرحية، البسيطة وشديدة التعقيد في نفس الوقت، في قاعة بيت قديم من بيوت الأشراف في مدينة صغيرة. أما الزمن فهو الزمن الحالي. بطلاها هما "إيسابيل" و "أنطونيو"، شابان امتدت فترة خطوبتهما لعدة سنوات ثم بعد فسخ الخطبة انقطعا عن اللقاء لفترة طويلة ظلت "إيسابيل" خلالها متعلقة بذكرى "أنطونيو".

المذيع: يرتفع الستار قبل ساعات قليلة من زواج "أنطونيو" من خطيبته الحالية. وتروى عمّا "إيسابيل" أمورا غريبة وصعبة التفسير منها أنها - أي "إيسابيل" - قد استيقظت سعيدة وأمضت الصباح وهي تغني وتردد "أنطونيو" حبيبي، سوف يأخذونه مني ولكنه جاء في الليل وكان خليلي. كان هذا التأكيد مستحيلاً بالنسبة لتلك السيدتين الطيبتين اللتين أمضيتا الليل دون أن تغفل لهما عين خوفاً عليهما. ورغم ذلك، ونتيجة لتوسلات "إيسابيل" تقومان باستدعاء "أنطونيو" وتطلب هي لدى وصوله من عمّتها، أن تتركاهما وحدهما.

مؤثرات موسيقية ...

انطونيو: لقد استدعيتني يا "ايسابيل". فماذا تريدني مني؟

ايسابل: نعم يا "انطونيو"، لقد استدعيتك. كنت أريد أن أقول لك، إذا كنت لا تعلم، إنه لم يعد يهمني أمر زواجك اليوم. فإنتي لن أبكي عليك.

انطونيو: لقد قلت لك مراراً ألا تبكي من أجلي. إنك تعلمين أن ذلك لم يكن ليستمّر... إننا لو تزوجنا لن نكون سعداء، وأن الزواج لا يعني فقط أن يحب كل منا الآخر قليلاً بعاطفة الصبية، وإنما أن نعيش سوياً إلى الأبد. ونحن لا يمكننا أن نعيش سوياً للأبد.

ايسابل: أعلم ذلك يا "انطونيو". لقد أدركت ذلك الآن. إنك حاد الطبع وأنا حادة الطبع. أنت غيور وأنا غيورة. إن قصتنا نحن الاثنين كانت دائماً قسوة متبادلة وعتاباً وعذاباً...

انطونيو: أتعنين أن العاطفة كانت الشيء الوحيد الذي كان يربطنا...

ايسابل: أتريد أن تقول إنها عاطفة لم نجرؤ أبداً على إشباعها.

انطونيو: كان ذلك سيكون إثماً.

ايسابل: إثم، نعم. هذا ما كنا نعتقد دائماً. أنا لا أسألك الآن لماذا تركتني. تركتني للسبب الذي يترك به الخطّاب خطيباتهم... والخطيبات خطابهن.

انطونيو: كنا خطيبين، مجرد خطيبين لا أكثر.

ايسابل: وسرعان ما انتهى هذا الأمر بشكل طبيعي وهادئ مثل أشياء كثيرة.

انطونيو: إنك لم تحدثني قط، منذ أن انقطعت صلتنا، بهذا الشكل. فقد كنت في السابق تصرّين على التشبّث بأشياء بلا معنى.

ايسابل: ماذا كنت تريد؟ لم أكن أَرْضَى بالزكري. وعلى الرغم من ذلك، أجدني الآن مرتضية بذكراك.

انطونيو: إن الأشياء تعيش طالما لا يطويها النسيان.

ايسابل: ونحن لا يمكننا أن ينسى أحدهنا الآخر.

انطونييو: لقد أحببتك يا "ايسابل". أحببتك بعمق. كنا متحابين. لكن... ما كان في الزمن الماضي سعادة، متعة وحب، أصبح بعد ذلك بغضاً، مللاً وضجراً ورتابة...

ايسابل: لا تزد في القول. أعرف أنه كان كذلك. لكن، أتعرف؟ بمجرد أن ذهبت انطلقت غيرتي كالريح. وبُعْث حبي كفوران لم أستطع أن أتخيلك تسير متأبطاً ذراعها وليس ذراعي... لأنك كنت دائماً منذ أن كنا طفلين، تسير معي...

انطونييو: هو ذلك. مجرد غيرة. كان حبك سيموت بهدوء حتى لو لم أجد حباً آخر... وبالرغم من ذلك...

ايسابل: (متأثرة) بالرغم من ذلك؟

انطونييو: كنت، مرات عديدة خلال الأيام الأخيرة، أفكر فيك.

مؤثرات صوتية: ...

ومع اقتراب كمال وإتمام حبي الجديد، كنت أفكر فيك أكثر. ليس بحب كالسابق وإنما بحنين بلا حدود. قوة حبي الجديد ايقظت ذكريات القديم. وكنت أفكر فيك في الليالي الأخيرة الخوالي، أتذكر أحداثاً وقبلات قديمة ومناظر قديمة وجمل منسية. ولكن هذا لم يكن يعني أنني قد عدت لأحبك من جديد، إذ كنت أكرس الليالي الأخيرة من وحدتي للذكرى.

ايسابل: والذكرى... أليست شكلاً من أشكال الحب؟

انطونييو: بلى يا "ايسابل"، إن الذكرى هي ذكرى فقط وليست بعثاً.

ايسابل: نعم، جازز. إنها ليست بعثاً. (صمت) إنها مثل الشعر. فعندما

يستحضر الشعر حديقة أو حباً ما فإن ذلك لا يكون الحب ولا

الحديقة: وبالرغم من ذلك يكون الشعور بهما كما لو كانا بالفعل.

(صمت) أنا أيضاً كنت أقوم باستحضار حبك كما لو كان شعراً.

انطونييو: وأنا كنت أفكر فيك بشدة إلى درجة شعوري أحياناً بأنك يمكن أن

تكون بجواري. لم أكن أعرف لماذا.

ايسابل: نعم، كنت تعرف. مثلما كنت أعرف أنا أيضاً عندما أشعر فجأة إنك ستصل. وقد جئت ليلة أمس. أنا أعلم إنك قد جئت.

انطونيو: هل حلمت بأنني كنت قادماً ليلة أمس؟

ايسابل: نعم، جئت إلى...، (مؤثرات موسيقية):...، حتى حجرة نومي...، حتى سريرى.

انطونيو: كان غطاء سريرك أخضر مثل المرعى الذي التقينا فيه آخر مساء لنا...

ايسابل: كيف تعرف ذلك؟ كيف تقول أن غطاء السرير أخضر؟

انطونيو: أعرف ذلك. أعرفه فقط.

ايسابل: لم تأت في الحقيقة. كنت شخصية حلم لي.

انطونيو: وأنت كنت شخصية حلمي.

ايسابل: حقيقة أنه يمكن لشخصيات الأحلام أن تشارك في حدث حقيقي؟ لقد كان حلماً. كان حلماً بالنسبة لك. لقد كنت شخصية حلم. لكن كل شيء كان حقيقة. (صمت). بم حلمت؟

انطونيو: حلمت بأن هناك برداً رهيباً...

ايسابل: كان البرد يدخل من نافنتي...

انطونيو: كنت في منزلي، ولكن الرياح كانت تحرك ستائر حجرة نومك كأجنحة كبيرة. كانت نافذتك مفتوحة.

ايسابل: كانت رياحاً صامتة بلا عواصف.

انطونيو: هذا صحيح. كانت رياحاً صامتة. لم تكن مسموعة.

ايسابل: ثم فجأة كنت واقفاً عند شرفتي داخل حجرة نومي. كان حلمك قد أحضرك.

انطونيو: هذا صحيح. لقد وضعني حلمي بجانب شرفتك، داخل حجرة نومك. لست أدري كيف جئت ولكنني كنت هناك.

ايسابل: فجأة رأيتك وناديتك ... (حادثة) انطونيو!

انطونيو: هكذا ناديتني. بنفس النبرة بالضبط. واقتربت وأنا في حلمي.

ايسابل: اقتربت في حلمي حتى طرف سريري. لم يكن أحد في حجرة نومي. سوى أنا وأنت فقط، بالرغم من أنهما كانتا ساهرتين عليّ.

انطونيو: لم تكن تسهران عليك. ففي حلمي لم يكن أحد في حجرة نومك. أنا وأنت فقط، والستائر كأجنحة.

ايسابل: حينئذ أخذت يدي. كنت ترتدي قميصاً من الحرير الأبيض ...

انطونيو: لم يكن لدي البتة قميص كذلك، ولكن هذا ما كان.

ايسابل: قبّلت يدي وقلت لي ...

انطونيو: ايسابل!

ايسابل: هكذا كان. قلتها بنفس هذه الطريقة. وأنا ...

انطونيو: قبّلت يدي. وقمت أنا بمدّها حتى عنقك وقلت لك ...

ايسابل: إن عنقك الآن مثل عنق بجعة. وتعجبت من قولك هذا لأنه نفس العنق. لماذا قلت ذلك؟

انطونيو: لست أدري. ففي الحلم يقول الواحد منا أشياء وعندما يستيقظ ويكررها لا يستطيع استكناها.

ايسابل: الآن أدرك أنك قد حلمت أيضاً.

انطونيو: كلانا حلم.

ايسابل: وتسللت بخفة داخل فراشي.

انطونيو: (بحرارة) ايسابل!

ايسابل: (ناعمة) إنهم لا يريدون تصديقي. ألم أكن ملكك ليلة أمس بالفعل؟

انطونيو: لقد كنت ملكي في حلم ليلة أمس. لأول مرة.

ايسابل: (حزينة) ولآخر مرة.

انطونييو: كان الأمر كله حلمًا يا "ايسابل".

ايسابل: كان الأمر كله حلمين يا "انطونييو".

انطونييو: لو كان حلمًا ما كان قد وقع.

ايسابل: نعم وقع. أعلم أننا لم نعد متحابين. ولكننا ليلة أمس، في الحلم، كنا متحابين بالفعل، وكان هذا هو المهم. لقد ملك كل منا الآخر.

انطونييو: لا يا "ايسابل". كان ذلك في الأحلام فقط.

ايسابل: كيف يعرف الإنسان أن شيئاً قد وقع؟ لماذا نعرف أنا وأنت أننا قد تحاببنا في زمن آخر؟ لماذا تتذكر أنت أننا كنا متحابين. وأنا أتذكر أننا كنا متحابين. إذا كنا قد نسينا ذلك فإن ذلك قد يعني أننا لن نتحاب بالمرة.

انطونييو: أنه أمر مختلف.

ايسابل: إنه نفس الشيء. فماذا حدث في حلمك ليلة أمس ولم يحدث في حلمي؟ ألم يكن ما تذكرته في حلمي هو بالضبط نفس ما تذكرته أنت؟ عدد القبلات، الشمعة التي كانت تخبو، الستائر كالأجنحة، يداك بين يدي ... أليست هي ذاتها في ذاكرتك كما في ذاكرتي؟

انطونييو: هي ذاتها.

ايسابل: إن ما تذكرناه نحن الاثنين واحد. تقاسمناه. لماذا إذن تقول إنه لم يكن حقيقة وواقعاً مثل هذه المنضدة، مثل يدي هذه؟ فعندما يتقاسم اثنان ذكرى حدث، فهذا يعني أنهما قد عاشاه. (مستحضرة) كنا نسير ذات مرة وحدنا، يوم سبت مقدس، عبر طريق مورف، وفجأة وقع سنجاب صغير من فوق فرعه على قدمي. فإنزعجت وبحشت عن ملاذ بين ذراعيك. لم يكن هناك أحد. وهذا لا يعلمه سوى أنا وأنت. لماذا نقول إنه كان حقيقة؟ لأنك تتذكره وأنا أتذكره.

انطونييو: كان حقيقة.

مؤثرات موسيقية: ...

ايسابل: مثلما حدث ليلة أمس. أنت تعلمه وأنا أعلمه. ونتذكره نحن الاثنين.
وهو أنك جئت ليلة أمس حتى فراشي وذهبت فجأة من النافذة عند
الفجر، عندما لم تعد هناك رياح وانما نجمة فقط تنتظر إلينا.

انطونيو: هذا صحيح. نجمة فقط.

ايسابل: وماذا ينقص هذه الذكرى؟

انطونيو: لا شيء. معك حق يا "ايسابل".

ايسابل: إلا أننا الآن مثلما كنا أمس. أنت لا تحبني. وأعرف أنا الآن أنني لا
أحبك. أما ليلة أمس، فقد كنا متحابين لدرجة لم يسبق لها مثيل.
تستطيع الآن أن تتزوج، أن تذهب، ولا تعود لرؤيتي. ولكن أينما
كنت سوف تحمل ذكرى أنني كنت ذات مرة ملكاً لك. وحيث أذهب
أنا سوف أتذكر أيضاً أنك في ليلة عذبة كنت ملكي. أننا نمتلك سراً
نحن الاثنين.

انطونيو: لقد أحبيتك كثيراً ليلة أمس.

ايسابل: وأنا أيضاً. كثيراً.

انطونيو: سأحيا وأنا أعلم أنك كنت ملكي ومتذكراً ليلة أن كنت ذلك.

مؤثرات موسيقية: ...

ايسابل: والآن، إذهب مطمئناً. ليس لأنك تحتاج لذلك وإنما من الأفضل أن
تعرف أنني سأراك تذهب وأنا هادئة.

انطونيو: يجب أن أودعهما.

ايسابل: تودعهما؟

انطونيو: نعم، أودعهما.

ايسابل: سأذهب لأناديهما (تبتعد وهي تتادي بصوت مرتفع قائلة) تعال يا
عمتي، إن "انطونيو" يريد أن يودعكما.

١٧- كوبا

مسرح "اللامعقول" الإسباني أمريكي

ومسرحية "إنذار كاذب"

مسرحية من فصل واحد تأليف الكاتب الكوبي "برخيليو بينيرا"
"Virgilio Piñera"

المذيع: بدأت الحركة المسرحية في كوبا في أواخر القرن الثامن عشر
بمسرحية تعتبر المسرحية الكوبية الأولى بعنوان "الأمير خلودينيرو
وفنخيدو كلوريدانو" لقائد المليشيات "سانتياجو بيتا" Santiago Pita
وهي وإن كانت مستوحاة من مسرحيات الفرسان الإسبانية إلا أنها
سرعان ما تقبلها الجمهور. ولما كانت "هافانا" مكانا لعبور وتوقف
السفن الإسبانية، أخذت بالتالي تتوقف بها فرق مسرحية إسبانية
لاقت عروضها اهتمام المشاهدين وشجعت إنتاج كتاب مسرحيين
وطنيين برز منهم، في القرن التاسع عشر، "خوسيه خاثينتو
ميلانيس José Jacinto Milanés" و "خيرتروديس جوميث ديه
أبييانيدا Gertrudis Gómez De Avellaneda" و "خوسيه
مارتي José Martí".

المذيع: وظهر في القرن التاسع عشر المسرح الفكاهي الذي تميز بنبرة
نقدية سياسية واضحة في نفس الوقت الذي ظهرت فيه وبلغت
أوجها المسرحيات الهزلية ذات الفصل الواحد للمولدين في النصف
الثاني من القرن العشرين والذي بدأ فيه ظهور شكل مسرحي جديد
واع استطاع أن يجد من يعبر عنه من مؤلفين مثل "خوسيه ثيد
José Cid" و "لويس أ. بارلت" و "مارثيلو ساليناس" ثم بعدهم
"كارلوس فيليببي Carlos Felipe". ولكن المواسم التي كانت
تعرض فيها أعمال هؤلاء المؤلفين كانت بلا شك قصيرة جدا إذ إن
جمهورها كان بشكل أساسي أقلية ذات مستوى ثقافي عال.

المذيع: لم يتحقق تقدم مسرحي حقيقي في (هافانا) إلا بعد عام ١٩٤١ عند

تولي "لودوفيج تشاخوفيكس" مسئولية المسرح الجامعي. وفي عام ١٩٤٢ تكونت مؤسسة المسرح وفي عام ١٩٤٣ "المسرح الشعبي" برئاسة (باكو الفونسو Paco Alfonso) اللذين أرسيا البداية لإنشاء قاعات العرض المسرحي التي أعطت الفرص لمؤلفين جدد ومخرجين وممثلين كوبيين.

المذبة: ومن بين المؤلفين الذين كتبوا وقدموا مسرحيات خلال الأربعينات والخمسينات نشير إلى "برخيليو بنيرا" و "نورا باديا Nora Badía" و "راؤل جونتاليث كاسكوررو Raúl González Cascorro" و "فرمين بورخيس Fermín Borges" و "رامون فيريريرا Ramón Ferreira" و "ماريا الباريت ريوس María Alvarez Ríos" و "ادواردو مانيت Eduardo Manet" ... الذين قاموا بتقديم مسرحيات متنوعة من حيث الأسلوب والمضمون شملت: العادات الريفية والمدنية و التعبيرية والفكاهية و الرمزية و التراجم واللامعقول.

ومن بين المخرجين المسرحيين نشير إلى "مودستو تشينو Modesto Centeno" و "فرانثيسكو مورين Francisco Morín" و "أندريس كاسترو Andrés Castro" و "بيثينتيه باتيث جايبو Vicente Vázquez Gallo" و "كوكي بونثيه ديه ليون Cuqui Ponce De León". وقد دعم المجهود المشترك للمؤلفين والمخرجين مجموعة كبيرة من الممثلين المحترفين نذكر منهم "ماريسايل ساينث Marisabel Sáenz" و "نينا أثيبو Nena Acevedo" و "جاسبار ديه سانتياثيس Gaspar de Santelices" و "ماريا انطونيا ري María Antonia Rey" و "ماريام أثيبو Mariam Acevedo" و "مانويل بيريرو Manuel Pereiro" و "انريكي سانتيسبان Enrique Santiesteban" و "رونيه سانتشيث René Sánchez".

المذبة: وعند قيام الثورة الكوبية عام ١٩٥٩ ظهر مؤلفون جدد وجمهور جديد بقاعدة أكبر في جميع أنحاء البلاد. من بين هؤلاء المؤلفين يبرز "خوسيه تريانا José Triana" و "ايلاردو إستورينو

Abelardo Estorino " ... وغيرهما، تميزت أعمالهم بمداومة الاقتراب من الواقع الاجتماعي السابق ولكن بتباعد نقدي بعض الشيء.

المذبة: ومن المؤلفين البارزين قبل وبعد الثورة "بيرخيليو بينيرا" الذي تميزت أعماله بتحليل نفسي نافذ وثرأ لغوي وتنوع المضمون وأهم من ذلك وكما يؤكد الناقد "رينيه ليال Rine Leal" إنه: حدد بداية ظهور مسرح اللامعقول في كوبا بمسرحيته "إنذار كاذب" التي نشرت في مجلة "أوريخنيس" (أصول) في هافانا عام ١٩٤٩ قبل عام من افتتاح مسرحية "المغنية الصلحاء" في باريس لـ "يونسكو". وهذا يعني أن "بيرخيليو بينيرا" قد تناول مسرح اللامعقول قبل أن يكتسب هذا النوع من التعبير الفني انتشاراً عالمياً.

ومن بين أعمال "بيرخيليو بينيرا" الأخرى يجدر ذكر "الكراريجو" عام ١٩٤٨ و "المسيح" عام ١٩٥٠ و "هواء بارد" و "الرفيع والسمن" عام ١٩٥٩ و "المحسن" عام ١٩٦٠ و "رعبان قديم" عام ١٩٦٧.

المذبة: تقع أحداث مسرحية "إنذار كاذب" في مكتب أحد القضاة يتصدره تمثال هائل للعدالة. ويمثل أمام هذا القاضي قاتل وهما يرمزان إلى المواجهة بين الخير والشر وتتضم إلى هذه المواجهة أرملة القتيل مما يضيف إلى العمل شيئاً من الميلودراما مع لمسات من الفكاهة السوداء. وفجأة يتحول هذا الموقف إلى لا معقول حيث يحملنا المؤلف إلى إنكار هذا الموقف وشخصياته.

المذبة: عند رفع الستار نجد القاتل مستنداً على تمثال العدالة. وبعد ثوان، في العمق، يفتح الباب ويظهر به القاضي مرتدياً زي الرسمي وقلنسوته في يده. يتجه نحو المكتب الذي يحتل وسط المشهد ويجلس على المقعد ذي الظهر العالي ويدير مصباح الأباجرة المتحركة التي فوق المكتب وموجهة نحو المقعد الذي سيجلس عليه القاتل.

القاضي: (داخلاً) صباح الخير.

القاتل: من أنت؟

القاضي: (صارماً) أنا القاضي. (صمت) أما هذه فإنها العدالة. أحضرها دائماً عندما يكون عليّ أن أطلع على ملف تحقيقات.

القاتل: لقد قتلت دفاعاً عن النفس.

القاضي: جميعهم يقولون ذلك. إذن فقد أطلقت الرصاص على المجني عليه بغتة. قل لي. هل وقع على وجهه أم على ظهره؟

القاتل: على وجهه فوق المقعد.

القاضي: ماذا فعلت أولاً السرقة أم القتل؟

القاتل: سرقت أولاً. ثم جاء الرجل. هجم علي. فأطلقت عليه النار.

القاضي: أتعرف ما يقولون هناك؟ إنه ثار وأن القتل كان عدواً قديماً لك وأقسمت على قتله.

القاتل: (بعنف) كذب! لم أره من قبل بالمرة. (صمت) لماذا تشعل هذا الضوء.

القاضي: اقتصر على الإجابة. (صمت) اعترف بأنه كان ثاراً.

القاتل: أقسم بـ "لا". إنها المرة الأولى التي أزور فيها هذه البلدة.

القاضي: كنت تتعقبه من بلدة لأخرى ووجدته هنا. عليك أن تقول الحقيقة كلها حتى تأخذ العدالة مجراها.

القاتل: قتلته، نعم، ولكنه لم يكن عدوي. لم أكن أعرفه. دخلت ...

القاضي: (كالرعد) ذلك الوجه ... لماذا لا تنظر إلى الضوء؟

القاتل: دخلت الحجرة وسرقت خمسمائة بيزو كانت في حقيبة. كنت في طريقي للذهاب عندما دخل الرجل وعندما رأي هجم علي.

القاضي: عندئذ أطلقت عليه الرصاص بغتة. أخيراً انتقم ...

القاتل: هذا افتراء. اسمع: لقد كنت أريد الذهاب للعيش في نيويورك. وحضرت من قريتي إلى هذه المدينة ونزلت في ذلك الفندق. كان

بالحجرة المجاورة لي زوجان. وفي اليوم الثاني من إقامتي استطعت سماع الزوجة وهي تقول لزوجها ألا يترك الباب بدون غلقه بالمفتاح، لأن هناك لصوصاً في كل مكان، وحتى خادمي الفندق أيضاً، وأنه يمكن أن يمر أي شخص ويجد الباب غير مغلق بالمفتاح فيندس في الحجرة ويحمل المال. اتخذت تدابير وانتظرت حتى خرج الرجل. اتعرف أنه نسي إغلاق الباب بالمفتاح؟ عندئذ دخلت الحجرة.

القاضي: حبكة جميلة، ولكنني أخشى أن تكون الوقائع مختلفة تماماً. من الأفضل لك الإعراف بأنك قمت بذلك للإنتقام...

القاتل: لا أستطيع الاعتراف بشئ لم أفعله.

القاضي: حسناً، لن دع جانباً مسألة الإنتقام. (صمت) قد تكون قتلتَه إذن لأنك مغرمًا بزوجته؟ (صمت، صائحاً) يا هذا انظر بثبات إلى الضوء! (صمت) كنت تقول إن دافع الجريمة قد يكون الغيرة التي شعرت بها لأن الزوج كان سعيداً.

القاتل: ولكنني لم أر تلك المرأة مطلقاً!

القاضي: أنتتظر مني تصديق كلامك؟

القاتل: أقسم لسيادتكم أنني لم أكن أعرفها يا سيدي القاضي! بل وأكثر من ذلك: لا أعرف شكل وجهها.

مؤثرات موسيقية.

المذيعة: تدخل مندفة الأرملة وهي تقليدية في شكلها نجدها أسيرة ألم عميق. وكل ما تطلبه كأرملة هو سرعة القصاص. تضع ملابس سوداء، ويكسوها الحزن.

مؤثرات موسيقية ...

الأرملة: العدل يا سيدي القاضي! (صمت) العدل يا مدام عدالة، العدل، العدل!

القاتل: من هذه السيدة؟

بالحجرة المجاورة لي زوجان. وفي اليوم الثاني من إقامتي استطعت سماع الزوجة وهي تقول لزوجها ألا يترك الباب بدون غلقه بالمفتاح، لأن هناك لصوصاً في كل مكان، وحتى خادمي الفندق أيضاً، وأنه يمكن أن يمر أي شخص ويجد الباب غير مغلق بالمفتاح فيندس في الحجرة ويحمل المال. اتخذت تدابير وانتظرت حتى خرج الرجل. اتعرف أنه نسي إغلاق الباب بالمفتاح؟ عندئذ دخلت الحجرة.

القاضي: حبكة جميلة، ولكنني أخشى أن تكون الوقائع مختلفة تماماً. من الأفضل لك الاعتراف بأنك قمت بذلك للإنتقام ...

القاتل: لا أستطيع الاعتراف بشئ لم أفعله.

القاضي: حسناً، لنضع جانباً مسألة الإنتقام. (صمت) قد تكون قتلته إذن لأنك مغرمًا بزوجته؟ (صمت، صائحاً) يا هذا انظر بثبات إلى الضوء! (صمت) كنت تقول إن دافع الجريمة قد يكون الغيرة التي شعرت بها لأن الزوج كان سعيداً.

القاتل: ولكنني لم أر تلك المرأة مطلقاً!

القاضي: أنتظر مني تصديق كلامك؟

القاتل: أقسم لسيادتكم أنني لم أكن أعرفها يا سيدي القاضي! بل وأكثر من ذلك: لا أعرف شكل وجهها.

مؤثرات موسيقية.

المذيعة: تدخل مندفة الأرملة وهي تقليدية في شكلها نجدها أسيرة ألم عميق. وكل ما تطلبه كأرملة هو سرعة القصاص. تضع ملابس سوداء، ويكسوها الحزن.

مؤثرات موسيقية ...

الأرملة: العدل يا سيدي القاضي! (صمت) العدل يا مدام عدالة، العدل، العدل!

القاتل: من هذه السيدة؟

القاضي: اهدي يا سيدتي، اهدي. هيا، أنت، إذهب إلى تلك الدكة. (انتقال)
سيدتي العزيزة. إجلسي على هذا المقعد.

الأرملة: من هذا الرجل.

القاضي: (بتضلع) قاتل زوجك.

الأرملة: (وهي تطلق صرخة) هو! (منتحبة) قاتل، لص، قاتل! (وهي تصفعه) لماذا قتلته، قل؟ هل كنا ندين لك بشئ؟ رأيتنا ولو مرة واحدة؟

القاتل: أسمع يا سيدي القاضي؟ لم أكن أعرفها ...

الأرملة: بالطبع لا أعرفه. كيف لي أن أعرف قاتلاً؟ لماذا جئت لتقيم في ذلك الفندق؟ مثلك ينام في المنتزهات. أسمع؟ (صمت) أوه! "الفونسو"! أين أنت يا "الفونسو"؟

أسمعني؟ عشرون عاماً معاً والآن، ميت، ميت، ميت. (تقولها بثلاث نبرات حزينة ومختلفة).

القاضي: تماسكي يا سيدتي. إن العدالة ستقتص من المذنب. هيا أيتها الأرملة المسكينة، التعيسة، التي لا عزاء لك. هيا نترك هذا المذنب مع تائب ضميره (يخرج) تعالى معي.

القاتل: (صائحاً) سيدي القاضي، من فضلك ... ماذا أنتم فاعلون بي؟

القاضي: (مبتعداً) ما يأمر به القانون في هذه القضايا. محاكمتك.

مؤثرات خاصة: صوت صفق باب يغلق بعنف.

المذبة: ويظل القاتل مستنداً على تمثال العدالة. يفتح الباب ويدخل عامل يقوم بإبعاد القاتل عن التمثال ويحمل التمثال ذاته من المكتب. يدخل بعد ذلك عامل آخر حاملاً فونوغراف يضعه على العمود الذي كلن التمثال فوقه. يصله بالكهرباء ويضع اسطوانة.

مؤثرات موسيقية: موسيقى "الدانوب الأزرق" ترتفع للحظات ثم تنخفض وتظل كخلفية مصاحبة.

المذبةعة: يفتح الباب من جديد ويظهر القاضي واضعاً ملابس عادية وخلفه الأرملة تضع ملابس أنيقة ذات ألوان زاهية.

القاضي: هذا غير محتمل! إلى متى سوف أظل أسمع "الدانوب الأزرق"؟
الأرملة: لا، لا ترفع الإسطوانة. أنا أعشق "الدانوب الأزرق". بالرغم من أنني لم أتشرف بمعرفتك، يا سيد ... أسمح بالرقص معي هذا الفالس؟ (صمت) لكن، صه، ماذا جرى لك، أنسيت الفالس أم لا تعرف كيف ترقصه؟ (صمت، انتقال) أتريد سيادتك أن ترقصه؟
القاضي: بكل سرور! لا تعجبني "الدانوب الأزرق"، ولكن يسعدني أن نحولّه إلى فالس.

مؤثرات موسيقية: ترتفع موسيقى "الدانوب الأزرق" ثم تتلاشى.

الأرملة: (بطيش) أَدْخَن سيادتك؟

القاضي: لا شكراً (صمت) قولي لي، من علمك التدخين، زوجك؟
الأرملة: يعني، ليس هو بالضبط. كنت أدخن عندما تزوجنا ولكن "ألفونسو" حول التدخين عندي إلى عادة سيئة. فمثلاً إذا كنت قبل الزواج أدخن ثلاث سجائر يومياً فإنني اليوم أدخن عشرين.

القاضي: ألا تشعرين بالدوار منها؟ ألا تفقدك الشهية؟

الأرملة: لو تعرف ... (شاردة) نعم، تفقدني شهيتي، وتصيبني بالدوار ... لكنها على قدر، على قدر ... على قدر ... قدر ...

القاضي: هو ذلك! على قدر ... لو سيادتك ظلمت تقولين أية كلمة أخرى فلن تستطيعي التعبير عن كل ما تكشفه كلمة "على قدر" حول السجارة.

الأرملة: وحتى الإنسان منا على قدر ... على قدر ... واضح أن كل شيء هو "على قدر ... ولا شيء سوى "قدر".

القاضي: (بشيء من النغم) "على قدر"، "على قدر"، "على قدر" *
الأرملة: (بتغيم أكثر وعلى وتيرة "الدانوب الأزرق") على قدر، على قدر،
على قدر ...

مؤثرات موسيقية: موسيقى "الدانوب الأزرق" ثم تختفي.

القاضي: فلنتحدث في موضوع آخر. أتفكرين في الزواج من جديد؟
الأرملة: ربما، من يدري. إذا وجدت رجلاً يناسبني ...

القاضي: حسناً، رجل يكون ... رجل ... يكون في مستوى معيشتك أو
أكثر.

الأرملة: (تضحك) آه، الآن أدرك! سأقول لك: هذا أيضاً يأتي ضمن دائرة
الـ "على قدر". لكن انظر، إن المجاملة لا تمنع الشجاعة ... وهذا
شيء ليس له علاقة بالشيء الآخر ...

القاضي: وهذا ما أقوله أنا: يمكن أن يعيش، ممكن لا يعيش، شقيقتي لا
علاقة لها بالمضارب الكهربائية ولا زوج شقيقتي يستخدم كرسي
بعجلات.

الأرملة: هذا هو العمق في التفكير. إنك حكيم. تعجبني نغمة كلامك.

مؤثرات موسيقية: تدخل موسيقى "الدانوب الأزرق" وتختفي.

القاضي: كما كنت أقول لك ... عند اختفاء القضاة من على وجه الأرض،
ظللت باقياً بدون القاضي الذي كنته خلال عشرين عاماً.

القاتل: (بذهول) لكن، سيادتك ... ألسنت سيادتك القاضي الذي حكم عليّ
لتوه منذ نصف الساعة؟

الأرملة: ماذا يقول هذا السيد؟

* المقابل الأسباني للتعبير "على قدر" هو "تان" Tan وتكراره يعتبر تنغيمه تان، تان، تان Tan,
Tan, Tan. (المترجمة)

القاضي: (يضحك بصوت رنان) يتحدث عن قاضٍ. (انتقال) قل لي ياسيد،
أي قاضٍ تقصد؟

القاتل: سيادتك. (صمت) وأنت ياسيدتي. أأست أرملة الرجل الذي قتلته
برصاصة؟

الأرملة: على فكرة يجب أن أجد جواز السفر ... أريد القيام بسفرة قصيرة
و ...

مؤثرات موسيقية: تدخل موسيقى "الدانوب الازرق" ثم تختفي.

القاضي: شراء كنكة قهوة؟ يالها من فكرة رائعة! تعجبني القهوة!
الأرملة: ألا توركك؟

القاضي: إطلاقاً. بل أكثر من هذا، إنها تساعدني على النوم.
الأرملة: إنني أكره القهوة.

القاضي: (مدهشاً) تكرهين القهوة؟ أمممكن هذا؟

الأرملة: حسناً، إنها طريقة للكلام. مثلما نقول: رأيت به بأمر رأسي ...

القاضي: أو عندما يقال: دخلت إلى الداخل، صعدت إلى أعلى، نزلت إلى
أسفل.

الأرملة: إذن، إذا كان الواحد منا لا يكره القهوة؟ ماذا يفعل؟

القاضي: يعيش. ويكون كل ما عدا ذلك زخرفاً.

الأرملة: ونحن نذكر الزينة ... أتعجبك ملابسي؟

القاضي: وأنت، هل تعجبك بزتي؟

القاتل: (منفجراً) حقيران! إلى متى سوف تظان تعذبانني؟ ما هذا النوع
الجديد من التعذيب؟

الأرملة: هل هذا الرجل مجنون؟ قل لي هل هو ضيفك؟

القاضي: إطلاقاً. (انتقال) قل لي، من الذي يعذبك يا صديقي؟

القاتل: (منتحِباً) سيادتك وهي.

القاضي: من هو "سيادتك" ومن "هي" لنتفق.

القاتل: لا أتحمّل أكثر من ذلك! لقد حاكمتني لتوك ولكن لا تستمر في تعذيبني يا سيدي القاضي.

القاضي: (غاضباً) مرة أخرى "سيدي القاضي" و "سيدي القاضي".

القاتل: ألسنت قاضياً؟ ألم تضعني تحت الإستجواب منذ نصف ساعة؟
أيمكن أن تكون قد نسيت ذلك؟ وأنت يا سيدتي ...

الأرملة: (بلطف شديد) "ريتا دياز ديه باث Rita Díaz De Paz" وهل تعرف من هو "باث" إنه الرجل الذي ... اقرأ إهداء هذه الصورة (بعاطفة) "إلى ريتا" التي في الذاكرة دائماً مع كل الحب من حبيبك "الفونسو". (بطيش) لكنه مات!

القاتل: (مختلطاً عليه الأمر) إذن، لم تكوني تحبين زوجك؟

الأرملة: كم أنت تافه يا صديقي. كنت أحبه لكنه مات.

القاضي: أدرك دهشتك يا سيد. لقد قتلت مثل أي مواطن والآن تنتظر محاكمتك قانوناً. حسناً، لا يوجد رجل واحد في العالم يستطيع محاكمتك.

القاتل: والقضاة؟

القاضي: قلت ولا أي رجل. والقضاة ...

الأرملة: (مكملة الجملة، ومؤكدة) انهم رجال.

مؤثرات موسيقية.

المذيعة: ومنذ تلك اللحظة ينمو اللامعقول وينمو. ويصر القاتل على أن يُحاكم. أما القاضي والأرملة فيتبادلان مدح صبغة الشعر وجوارب النايلون وربطة عنق ... يسأل كل منهما الآخر في جدول الضرب والقسمة ويتحدثان عن أفيال وجياد حتى...

القاتل: كفى كلاماً! (صمت) لا أستطيع أن أظل هكذا ... قولاً لي شيئاً...

الأرملة: سأقول لك كم الساعة الآن. (صمت) يا إلهي إنها بعد السادسة!
عندي موعد مع الخياطة. هيا بنا نذهب!

القاضي: نعم يا صديقتي، سنذهب. أنا أيضاً على موعد (وهما خارجان) مع
حلاقي. (من بعيد) سأخبرك بشئ يا صديقتي. أفضل ما يمكن أن
تفعله هو أن ترقص "الدانوب الأزرق". (يبتعدان وهما يضحكان).

المذيعة: ينظر القاتل لهما وهما خارجان، ثم ينظر إلى جهاز الإسطوانات.
يقترّب منه. يتحير لحظة وأخيراً يقرر وضع الاسطوانة ويبدأ في
الرقص ببطء ويسدل الستار.

مؤثرات موسيقية: تدخل موسيقى "الدانوب الأزرق"، تستمر لحظات ... ثم
تختفي.

- ستائر -

١٨- السلفادور

المسرح الإسباني أمريكي ذو المواضيع الخاصة بالكتاب
المقدس

ومسرحية "غضب الحمل"

مسرحية من فصلين

تأليف الكاتب السلفادوري: "روبرتو آرتورو مينينديث Roberto Arturo Menéndez"

المذيع: عَرَفَ مسرح جمهورية السلفادور لسنوات طويلة مناضلاً مسرحياً كبيراً هو الممثل الإسباني "إدمونديو باربيرو Edmundo Barbero" الذي ساهم بموهبته وحماسه في تكوين مجموعة من المؤلفين المسرحيين والمخرجين والممثلين في هذا البلد من هؤلاء المؤلفين المعاصرين نذكر "والتر بينيكيه Walter Bénéke" – مؤلف "البيت الجنائزي" و "جنة المتهورين"، و "البارو مينين ديسليال Álvaro Menén Desleal" وهو كاتب لامع غزير الإنتاج في القصص القصيرة ومؤلف مسرحية "ضوء أسود"، و "روبرتو أرميخو Roberto Armijo" مؤلف "لعبة القطعة العمياء"، و "خوسيه اليخاندرو كروث José Alejandro Cruz" صاحب مسرحية "ندم"، و "جوستابو سولانو جوثمان Gustavo Solano Guzman" مؤلف "بيت بيرخان"، و "خوناتان بورراس Jonatán Porras" مؤلف "اضطراب عقلي"، و "خوسيه ماريّا مينينديث José María Menéndez" مؤلف "كان هذا ملكاً"، و "روبرتو آرتورو مينينديث" الذي سنتعرف على أعماله في هذا الفصل.

المذيع: بعد تجربة طويلة دامت لعدة سنوات من العمل المثمر والممتد كممثل ومخرج، يضم "روبرتو آرتورو مينينديث" تلك التجربة في مسرحيته "غضب الحمل" التي قدمت على المسرح القومي في "سلن سلفادور" عام ١٩٥٩ والتي تعتمد أحداثها على نصين من الكتاب المقدس الأول من أصل "النشوء" الخاص بقصة مقتل هابيل على يد أخيه قابيل. والثاني من وحي العهد الجديد للرسول يوحنا والخاص

بفتح الأختام السبعة وعلى أثره "غضب الحمل".

المذيع: والشخصيات الرئيسية في المسرحية أربع هي: "أندراوس"، و "مريم" —————، وهما يجسدان آدم وحواء، وابناهما "ساؤل" و "آدم"، اللذان يجسدان القصة المعاصرة لقابيل وهابيل.

يبدأ المشهد الأول بقيام رجل بابلاغ "أندراوس" النبأ المروع حول قيام "ساؤل" بقتل أخيه "آدم". مما يؤدي إلى إصابة "أندراوس" بنوبة قلبية تنتهي بوفاته بعد أن يتلفظ بكلمات مريرة يؤنب بها نفسه لعدم استطاعته حب ولديه بالتساوي. ويتم المشهد المأسوي الخاص بوفاة "أندراوس" بين عدة شخصيات تمر في تراخ، غير مهتمة ولا مبالية بعذاب أمثالهم.

المذيعة: ويدور الفصل الثاني في بيت الأسرة. وبينما تسمع همسات صلالة "أندراوس" و "آدم" و "ساؤل"، الذي انتحر بعد ذلك، تبدأ "مريم" ————— في إحياء ماضيها. وفي هذا البعث نجد زوجها وولديها أحياء وتتضح مأساة إيقاظ الشعور بالحسد والبغض في نفس "ساؤل" وهو ما سوف يتمكن بعد ذلك من "آدم" هذا الحمل النبيل الذي يتولد فيه أيضاً شعور الغضب.

مؤثرات موسيقية.

مريم: أحتاج إلى التذكر! أفهم؟ هكذا فقط أستطيع أن أحبيهما من جديد. هكذا فقط أجعلهما يقومان، أجعلهما يقومان من باطن الظل نفسه، أجعلهما يبحران في مياهي، أضعهما من جديد في مرأى عيني...

مؤثرات موسيقية.

المذيع: وبعد لعبة العودة إلى الماضي، والتي أوضحها الكاتب بمهارة، نشهد العديد من لحظات الحياة السابقة لتلك الشخصيات. ونشعر باللامبالاة من جانب "أندراوس"، الأب، تجاه الحمل المولود الذي يأتي به "آدم" إلى البيت، وحماسه في المقابل تجاه الكرز الذي

جمعه لتوه "ساؤل" وجاء به إلى البيت، إذلاً للأول و رضاء تاماً
نحو الثاني. ثم نرى بعد ذلك رفض "آدم" التام طاعة أمر أبيه
بالذهاب للقنص مع "ساؤل" ثم طاعته وتأثره بعد ذلك...

مؤثرات موسيقية.

مريم: أمر غريب يا "أندراوس"... لقد كنت أفكر في ذلك منذ
لحظات...

أندراوس: لم يكن "آدم" يريد الذهاب يا "مريم" وبالرغم
من هذا عندما عاد إلى البيت جاء بكيس مليء بأرانب جميلة.
(يضحك)

مريم: أتذكر ذلك جيداً. جاء "آدم" بطلعة يصعب نسيانها. كانت عيناه
تلمعان ببريق مختلف. كان كالزائغ. وفجأة قام من هذا المكان
نفسه وأخذ البندقية وبدأ يقول بأعلى صوته...

آدم : أنا إنسان بائس! لقد قتلت، لقد قتلت! لكن ليس مهماً. البداية
صعبة دائماً...

مريم: ثم خرج إلى الفناء وكفر. أتتذكر أنه كفر؟ فقد رفع البندقية إلى
السماء وهو يصرخ... يصرخ بكل مافي صدره من قوة...

آدم : كنت شاهداً ياربي. أليس كذلك؟ لقد رأيت أنني كنت سأقتل أحد
مخلوقاتك. لماذا لم تفجر عينايا؟ قتلت أرنباً، اثنين، ثلاثة...
لأعرف عددها.

مريم: ثم أصبح صوته وعيداً يا "أندراوس"!

آدم : الآن جاء الدور لأن أقتلك أنت. لقد كنت شريكى. من العدل أن
تموت. كنت طاهراً ولكنك صبغت يدي بالدم...

مريم: وحينئذ بدأ يطلق الرصاص جهة السماء. أطلقه حتى مل! أتتذكر
ذلك؟

أندراوس: (مكفهاً) نعم، أتذكره.

مريم: لم أستطع النوم تلك الليلة. اقتربت عدة مرات من باب حجرتي...
أمضى الليل كله منتحياً متأوهاً. كان يقول: "الصعوبة في البداية،
أنا مقتنع الآن".

مؤثرات موسيقية.

المذيع: وبنفس عملية استحضار الماضي نشاهد عودة "ساؤل" إلى البيت
مخموراً. ويظهر لنا كيف هدأت مريم، لأن
غياب "ساؤل" كان كل ما يقلقها وتشعر بتأنيبها الهاديء له. وكيف
يقوم "أندراوس" بتبرير، ليس فقط سكر "ساؤل"، بل الضربات التي
وجهها الأخير وأصدقائه لـ "آدم" لأنه أراد تفادي استمرار "ساؤل"
في احتساء الخمر.

المذيع: ويتضح هدف المؤلف بصورة كاملة عندما يبدأ "أندراوس" و
"مريم" في الوعي بذنبيهما. وبيطء، وسط
صلوات الحاضرين في المأتم، الذين يمثلون خلفية تجسد الرحمة
وسط هذا الحدث القاسي لقيام مريم بإحياء
الذكرى، يبدأ كل من "مريم" و "أندراوس" في
إدراك ذنبيهما.

مؤثرات موسيقية.

أندراوس: أتصلين يا "مريم"؟ (صمت) خير ماتفعلين...
يجب مناجاة الله، أن نطلب غفرانه لأفعالنا.

مريم: لا يا "أندراوس" أنا لأطلب الغفران من الله ولا من أحد. إنني
أحاول أن أغفر لنفسي.

أندراوس: آه يا امرأة، إنك تتحدثين بمرارة...

مريم: لقد ساعدتني على فعل ذلك... لماذا؟

أندراوس: لايسرني سؤالك في تفاهات. لم نفعل شيئاً إنه القدر.

مريم: القدر نصنعه نحن. نحن بأظافرنا، بأسناننا، بأيدينا... أيدينا التي

تُصبغ أحياناً بالدم.

أندراوس: لا يجب أن تفكري أكثر في ذلك.

مريم: وماذا أبغي أكثر من ذلك؟ لو أستطيع عدم التفكير! لو أستطيع إغلاق عيني... لو أستطيع إغلاق فمي حتى لا أبصق المـرارة التي على طرف لساني... الصراخ والنحيب...

أندراوس: (عنيفاً) هل لك أن تصمتي؟

مريم: لا! لأريد الصمت! لقد صمت كثيراً! ضع هذا في تفكيرك يا "أندراوس". لأملك حق الصمت. أشعر أنني لست التي تتكلم وإنما ضميري، إنه هو القلق. إن صوته هو الذي يحرك تلك الأجراس التي برأسي. إن صوته هو الذي يدفع بكلمة في أنفي. أتعرف ماهي؟ (صمت) قاتلة! قاتلة! (شبه باكية) أما زلت تريد مني أن أصمت؟ أما زلت تريد مني ألا أفكر أكثر في ذلك؟ أنت... أنت، الذي...؟

أندراوس: (مهذباً) ماذا كنت ستقولين؟

مريم: (مقهورة) لاشيء... دعك من هذا...

أندراوس: ماذا كنت ستقولين يا "مريم"؟

مريم: لاشيء تجهله! لقد كنا مسئولين عن كل ما حدث يا "أندراوس"، ألا تفهم ذلك؟

أندراوس: (مقتنعاً) لقد قمنا بواجبنا. وهذا كل ما أدركه.

مريم: لا! لم يكن هذا واجبنا! فليس من واجب الأب أن يوزع حنانه على أولاده بلا مساواة.

أندراوس: كنت أحبهما هما الاثنتين بنفس القدر!

مريم: أعتقد أنني أيضاً فعلت. ولكننا لم نظهره هكذا.

أندراوس: كان يجب أن نفعل ما فعلناه.

مريم: جائر (بحدة) لكن لم يكن عدلاً.

أندراوس: لكن، هل ستتحدثين أيضاً عن العدل؟

مريم: سأقول كل شيء! لقد كان "آدم" طيباً!

مؤثرات موسيقية.

المذيع: وكالمجنوب باسمه يظهر "آدم" عند مدخل الباب ويظل هناك صامتاً.

مؤثرات موسيقية...

أندراوس: أعتقد أنه كان طيباً. (مستحضراً) كان كما يُقال روحاً من عند الله.

مريم: كان يرعى الماعز. يحبها بروحه المؤمنة.

أندراوس: يأتي دائماً للمنزل ببيكاري الماعز و...

مريم: ولكننا كنا ننظر بعين الرضا إلى "آدم" وإلى عطيته. كل ذلك بسبب الفكرة الملعونة الداعية إلى وجوب أن نراقب ونظهر بواذر حبنا للأبناء السيئين وليس للطيبين. أما أن يكون بعضهم من عجينة طيبة فلا دخل لهم في هذا. إننا نحن الآباء الذين نصنع لهم نفوسهم.

أندراوس: لم أكن أظن أنني أفعل مايؤلم.

مريم: ولا أنا. وهنا كان خطؤنا! فيمكن أن يكون الإنسان سيئاً بالفعل أو لقصور ما. أليس كذلك. (بخوف) أعتقد أن "ساؤل" ابننا الثاني كان سيئاً... (صمت) لقد كان "ساؤل" سيئاً ونحن أسوأ. يا "أندراوس". نحن الذين يسرنا له شره. إننا دائماً ما نخلق أعيننا عن الحقيقة. رأينا قروحاً ولم نداويها بل أوصلناها إلى تقرحات.

أندراوس: اسكتي يا مريم...م...

مريم: (بغضب مصحوب بتأنيب) لا يجب أن نسكت! لقد حانت ساعة

الحقيقة! (صمت) هل تتذكر؟ "طوبى لمن يقرأ ومن يسمعون

كلمات تلك النبوءة ويحفظ الكلمات المكتوبة بها، لأن الساعة

قريبة".

مؤثرات موسيقية.

المذيع: يدخل في نفس هذه اللحظة "ساؤل" ويقترب بسرعة من "آدم" الذي يظل بلا حراك زائغ البصر في الفضاء. يضع (ساؤل) يديه خلفه ولكنه، عندما يصل أمام "آدم"، يظهرهما له مصبوغتين بلون الدم.

مؤثرات موسيقية.

آدم : ماذا فعلت يا "ساؤل"؟

ساؤل: (بتلذذ) قتل...! قتل أجمل مخلوقاتك! (يضحك) قتل أحب ملاعندك يا "آدم"!

المذيع: يستمع "آدم"، وهو يرتجف ألماً وغضباً، لكلمات "ساؤل" ثم يتحول تعبير وجهه من الاستياء إلى قناع من الانتقام والحد. فيرتمي فوق "ساؤل" الذي يحاول، بلا جدوى، الدفاع عن نفسه، ويمسك بعنقه ويهزه بعنف حتى يخنقه.

آدم : آه، ظالم...! سوف أجعلك تحقق الفعل الوحيد المناسب لحياتك. مت! مت!

أندراوس: قاتل! "قاييل"! ماذا فعلت بأخيك؟

مؤثرات خاصة: صياح "أندراوس" يتضاعف عبر صدى أصوات كثيرة على مستويات وأبعاد مختلفة.

أصوات: (متسربة) ماذا فعلت بأخيك...؟ "قاييل"، ماذا فعلت بأخيك...؟ "قاييل"، ماذا فعلت بأخيك...؟ "قاييل"!

مريم: (تقرأ) "... وتترحزحت السماء ككتاب يطوى وتحركت الجبال والجزر من مكانها. واختبأ ملوك الأرض والأمراء والأغنياء والقادة والأقوياء وكل عبد وكل حر، اختبأوا جميعاً في الكهوف وبين صخور الجبال؛ وقالوا للجبال وللصخور: اسقطي فوقنا واخفينا من ذلك الذي يتربع فوق العرش ومن غضب الحمَل؛ لأن اليوم العظيم لغضبه قد حان، ومن يستطيع أن يظل

راسخاً؟".

مؤثرات موسيقية.

المذيع: مما تقدم نجد أنه بالرغم من أن أعمال الكاتب "روبرتو أرتورو مينينديث" في أساسها الظاهري دينية فقط إلا أنها في الحقيقة ذات صدى إنساني واجتماعي عميق و تبصر نفسي عظيم. فقد خلق الله الإنسان حراً، وعليه، فإنه هو، الإنسان، أي نحن جميعاً، الذين نقرر، ليس فقط قدرنا بل، أحياناً، قدر الآخرين. إن هذه هي الإجابة على السؤال العظيم الذي يجوب مشاهد المسرحية وأحداثها: "هل أنا القيم على أخي؟" عاكساً دور الفاعل والمفعول به لأول جريمة في تاريخ الإنسانية، أي، جاعلاً "آدم (هايل)" هو الذي يقوم بقتل "ساؤل (قليل)" وجاعلاً كلا من "أندراوس (آدم)" و "مريم" ————— (حواء) "مذنبين أمام نفسيهما في ارتكاب هذه الجريمة. وقد طرح المؤلف التناقضات الكامنة داخل الإنسان وداخل العالم الذي صنعه بيده. وهكذا تبدو واضحة أيضاً في هذا العمل المسرحي، الأزمة العميقة للقيم الإنسانية في هذا العالم، أي في المجتمع المعاصر.

مؤثرات موسيقية...

١٩- جمهورية الدومينيكان

مسرح "الرموز العالمية" الإسباني وأمريكي

ومسرحية "دون كيخوته كل العالم" وهي من فصل واحد

تأليف الكاتب "إيفان جارتيا جيررا" Iván García Guerra

المذيع: ولد "إيفان جارتيا جيررا" في "سان سلفادور بيدرو ديه مأكوريس" بجمهورية الدومينيكان عام ١٩٣٨. وقد بدأ ظهوره على ساحة المسرح في بلاده عام ١٩٦٣ ليضاف اسمه إلى قائمة كانت تمثل الصوت المسرحي الدومينيكي ضمت مؤلفين هم "ماكسيمو ابيليس بلوندا Máximo Avilés Blonda" و "فرانكلين دومينجيث Franklyn Domínguez" و "مانويل رويدا Manuel Rueda" و "هيكتر أنشاستيجي كابرال Héctor Incháustegui Cabral" صاحب مسرحية من فصل واحد هي "أبعد من البحث" وهي عبارة عن حوار بين بروميثيوس متمرّد وفزع وبندورا* يرفض في البداية الاستماع إليها حتّى يترك نفسه مسيراً في الحياة، بعد أن يقتنع عن طريقها بوضعه الذي بلا معنى، أمام المأساة الإنسانية. هذا بينما تلفظ هي كلماتها الأخيرة: نعم. إننا ألم العالم الذي يبحث يائساً... عن شئ يدمره.

المذيعة: ولتوجهه نحو مسرح ذي رموز عالمية يقدم "جارتيا جيررا" عام ١٩٦٤ ثاني عمل له وهو "دون كيخوته كل العالم" التي سوف نتناولها في هذا الفصل فيما بعد. وتلي هذه المسرحية أخرى بعنوان "بطل آخر للأسطورة" محورها جندي مجهول يُنكر أنه مات في حرب أهلية ويتم اختيار اسمه بالصدفة عن طريق الحاكم المناوب لتحويله إلى رمز الوفاء عبر وسائل الإتصالات الحديثة.

* "Pandora": اسم لامرأة أسطورية يقال أنها قد خلقت بأمر "زيوس" لمعاقبة الرجال الذين عصوا بروميثيوس. ينسب لها الشرور التي بالدنيا لأنها قامت بإطلاقها عندما فتحت للقبلة المحرّبة التي كانت تحتويها. (المترجمة)

المذيع: وفي عام ١٩٦٥ يقدم "ايفان جارتيا جيررا" مسرحية "خرافة أسطورة السائرين الخمسة". شخصياتهم هي: "فورتيدو" و "مينيمو" و "أوراتولو" و "ريبوليتو" و "كارنيدو" وهي تمثل أو ترمز إلى قطاعات مختلفة من عالمنا الحالي، وهم جميعهم مترابطون بشكل غير قابل للتفكك، كما يؤكد الناقد "كارلوس سولورثانو Carlos Solórzano" ما بين مقهورين أو مستبدين. يحاولون جميعاً تحريك عربة تظل بلا حراك وهي في عدم تحركها تمثل المعارضة ذاتها للتقدم.

المذيع: تأتي مسرحية "دون كيخوته كل العالم" بشكل كامل ضمن نوعية الرمزية العالمية في المسرح والتي تولى الكتابة فيها بجدارة "جارتيا جيررا". أما الشخصية الرئيسية في المسرحية فهي "الونسو كيثـــــــادا" التي يقول عنها الكاتب: هي شخصية رجل من هؤلاء الذين يعيشون، بصورة عامة، حياة هادئة في القرى "الهاجعة" ويهذي دون "الونسو" هذا في أحلامه الهادئة، بصوت مرتفع، خالطاً آراء كل من "دولثيــــه" زوجته، والقس "بيريتــــ" والحاكم. هناك شخصية أخرى هامة في المسرحية وهي "خوان سانتشيث" وهي صورة طبق الأصل من "سانتشو بانثا" الذي يتبع في مغامراته ذلك "الراد للمظالم" والذي يعتقد الجميع، ما عدا هو و "دولثيــــه"، أنه مجنون خطير. أما دور "سربانتيس" فتقوم به شخصية تعرف بـ "الكاتب" يقوم بسرد وتحليل الأحداث المختلفة لهذا الكيخوته المعاصر ... لكل العالم.

مؤثرات موسيقية ...

الكاتب: في مكان ما بالعالم، أفضل عدم تذكر اسمه، كان يعيش سيد من هؤلاء الذين يعيشون عامة في هدوء القرى الهاجعة. كان اسمه "الونسو كيثـــــــادا". وكان يمكن لقصته، في زمن بلا راديو ولا تليفزيون ولا سينما ومجلات ولاصحف، أن تكون مختلفة، بل وربما غير جذيرة لروايتها. ولكن حدث لهذا الرجل، الذي كان يعيش في سعادة مع زوجته، أن وجد نفسه مهاجماً بأنات الزمن في

عقر داره الهادئ. كانت هذه الأنات تصرخ فيه في أحلامه وفي الخبز الذي كان يأمل أن يؤكل. بل وحتى في الصور الإعلامية التي يحاول عدم رؤيتها ولكنها كانت شديدة القوة. وفي الراديو الذي شبع من فصاحته والذي غطى على ديوان القصائد الذي كان ينوي اللوذ به. فقد كان "ستالين" و "ماكارتي" و "المهاثما غاندي" و "ديجول" و "ماو" و "هتلر" و "جونسون" و "خروشوف" و "البابا بولس الثاني عشر" يصيحون من أعلى بأغنية غير معقولة بلا موسيقى: "وطنية، تدخل، أحب القنبلة الهيدروجينية، سلام في الأرض، العالم سيدمر، حياد، ما أجمل السبوتيك، الإنسان غير الكامل، كثير الشكوى، يجب القضاء عليه، سلام، سلام، السوق الأوروبية المشتركة، الصواريخ هي الجميلة فقط، خطوطها متماثلة، والمنشور البابوي". كان "الونسو كيث—ادا" يستمع أيضاً إلى الفئران البيضاء المسكينة وهي تصرخ، من أسفل، بأعلى صوتها: "الوجودية، لا، المسيحية، أنا هالك، الظلم، الحرية، وإلخ. ياه! ثم الكتب والنظريات التي تجبُّ أيضاً كل منهما الأخرى وسلسلة جديدة من الأسماء: "الرأسمال، النعرة الإقليمية، ماين، النازية، الشيوعية" وملايين الملايين من الألقاب بلا صدى؛ تفسيرات لما ليس له تفسير، عار على الإنسانية ... ويين الكتاب والصراخ بدأ عقل السيد المتواضع يخف. وأصبح الواقع بالنسبة له شيئاً مزعجاً يمكن استئصاله لأن هذا ما كان يرغب داخله فيه. وهكذا بدأ يتحدث إلى العالم من نافذته.

مؤثرات موسيقية ...

كيثادا: (كخطبة في الجيش ولكنها مخلصنة) استمعوا لي ... استمعوا لي من فضلكم. توقفوا واسمعوني. يجب أن نعود إلى الإنسان البدائي لنجد فيه الطريق الضائع يجب أن نعود إلى السنوات التي لم تكن فيها الأفواه قد تلطخت بتلك الجميلتين: "ما يخلصك" و "ما يخلصني"

أصوات: (على أبعاد مختلفة) ها، ها، ها، ... ماذا تقول ... ها، ها، ها، ... إنه مجنون ... ها، ها، ها ...

كيثادا: من هنا يجب أن نبدأ حياتنا من جديد: يجب أن نصنع مستقبلنا. لقد أفسد عالم اليوم. ولا يُنتظر منه سوى البغض والأنانية. لا نستطيع أن نجد السلام في ميادين الحرب ولا في ملكية الأراضي الشاسعة ولا في السرقة. إنها أصوات بوق "سفر الرؤيا" التي كتب علينا سماعها والتي تسرق اهتمامنا. لكن هناك شيئاً آخر ...

أصوات: ها، ها، ها، لنر ما سوف يقوله الآن ... ها، ها، ها، إنه مجنون ... ها، ها، ها ...

مؤثرات موسيقية ...

كيثادا: هناك شيء أهم يجب البحث عنه في جذور الإنسان ذاتها ... **المذيعة:** وبينما يتحدث دون "الونسو" من نافذة الصالون، كان مشهد آخر مختلف تماماً يدور في حجرة مكتبه. فقد كان الحاكم والقس "بيريث" يقومان، تحت نظرات "دولثيه" الحزينة، بإنزال كتبه من الرفوف ووضعها في صناديق، ليس قبل أن يتناولوا بالتعليق، مذعورين، عناوينها ومؤلفيها.

الحاكم: "الرأس مال" ... إنه من أسوأها يا سيدي القس. أنا بالطبع لم أقرأه ولكنني سمعتهم يتكلمون عنه الكثير. إلى النار مصير هذه الكتب غير المفيدة.

مؤثرات: أصوات متتالية لكتب تقع في صناديق.

دولثيه: إن إحراق الكتب لا يبدو لي أمراً طيباً. لقد اشتراها واحداً واحداً بالنقود التي اقتصدها عندما كان يعمل. إنه يعاملها بحنان (حزينة) ويمكن أن أقول بحنان أكثر من حنانه معي.

الحاكم: ماذا تريد يا "دولثيه"؟ أن نتركها هنا حتى يستطيع أحدهم أن يقرأها؟

بيريث: إنها كتب مفسدة يا ابنتي. كتب ملحدة ما كان يجب أن تكتب. ربما كان العالم بدونها أفضل سيراً.

الحاكم: بدون "ربما" يا سيدي القس، بدون "ربما". (صمت) على فكرة، هل

تعرف سيادتك إنه تدور في العاصمة إشاعة حول الإعداد لثورة؟

بيريث: هذا ليس بجديد يا حاكم.

الحاكم: نعم، أعلم، ولكن يبدو أن الأمور تأخذ شكلاً جدياً. يقال إن هناك كثيراً من الثوار في الجبال واشتباكات نهراً وليلاً.

بيريث: من جهة الفلاحين فأنا لا أخاف. فلعدم معرفتهم القراءة ليس من الممكن تلطيخ أفكارهم بهذه الدعاية الشيطانية.

الحاكم: إن الفلاحين لا يملكون سلاحاً، ولكن لو تم إعطاء أحدهم أمراً وسلاحاً في يده فإنه يطيع الأمر. ومن جهة أخرى، هناك العمال الذين تعلموا القراءة...

مؤثرات موسيقية ...

المذيعة: يقوم الحاكم والقس "بيريث" باستدعاء "خوان سانتشيث" الصديق الملازم لدون "الونسو" لكي يساعدهما في عملية إخراج الصناديق إلى الفناء. ويخضع "خوان" كرها للأمر، ولكنه في إحدى خروجاته ... يختفي. وعندما يذهبون للبحث عنه ...

مؤثرات: صوت سيارة قديمة تقلع من الشارع.

الحاكم: إنه ذاهب ... ذاهب بالسيارة ... (أكثر قرباً) لقد رأيته وهو يقوم بتشغيل السيارة وقد ذهب "سانتشيث" الغبي أيضاً. لقد التصق كالأخطبوط بالسيارة. لقد ذهب معه ... ذهب الاثنان...

مؤثرات موسيقية ...

المذيعة: بالفعل ما أن توقف الناس عن الجري وراء "الونسو كيث———ادا" حتى نجده هو ذاهباً إليهم. وتنتهي المرحلة الأولى من رحلته في مطعم فندق سيء ووصل إليه هو وصديقه متعبين ومغبرين. وبجانب نفس المنضدة التي جلسا عليها، جلس ثلاثة متأمرين كانوا يتناقشون فيما بينهم حول إمكانية الاستيلاء على سيارة من أجل تنفيذ مخططهم الخاص بنسف خزان.

سانتشيث: (باستحياء) سيدي "كيثا—ادا" هل لديك مال كاف؟
كيثا—ادا: ليس كثيراً يا "سانتشيث". يكفي لأسبوع واحد تقريباً.

سانتشيث: ومما سوف نعيش بعده؟

كيثا—ادا: لا يهمني. إن على من يكرس نفسه للخير أن يكون مستعداً لتحمل الجوع.

سانتشيث: لا يعجبني ذلك ...

كيثا—ادا: وفوق ذلك يا صديقي "سانتشيث" أنا متأكد بأن طيبة الناس سوف تكون زاداً لنا.

سانتشيث: (ساخراً) طيبة الناس! (صمت) سيدي، إنك غير مستاء ... ولكن ألا تعتقد أنه ربما كان من الأفضل العودة إلى بيتنا؟

كيثا—ادا: لقد خرجت منه بحثاً عن إنقاذ الإنسان ... ولن أعود إليه حتى يتم إنقاذ الإنسان. لم أكن أستطيع أن أعيش حبيس بيتي وأنا أعلم عن وقوع أهوال بالقرب مني. إن العالم يا عزيزي "سانتشيث" يحتاج إلى رجال مثلي ومثلك. رجال قادرين على إعلان الحقيقة في كل مكان، منتقمين للمظالم، حاملين السعادة إلى حيث لا توجد.

سانتشيث: وبعد أن يعلم الناس الحقيقة ... ماذا سيحدث يا سيد "كيثا—ادا"؟

كيثا—ادا: ليس عليّ أن أقول لك يا "سانتشيث". حاول تخيله. جنة خير من جنة آدم وحواء لأنه، إضافة إلى الثمرات التي تعطيها الأرض، ستعتمد على الثمرات الجيدة التي أنتجها الإنسان. خبز، لحم، سلطة، وحلوى فوق كل المناضد. راديوهات وتليفزيونات وتليفونات في كل البيوت. سيارات تحت أمر كل فرد والحب والابتسامة والتفاهم. هل تستطيع تصور ما أقوله لك؟

سانتشيث: لا يا سيدي، لا أتصوره جيداً ... وفوق ذلك أنا مجهد وجوعان.

لست أدري، لقد ساورتني فجأة بعض الشكوك.

كيثادا: شكوك؟ إذن، اذهب إلى بيتك واجعل من نفسك أعمى وأصم. اذهب. إن مسعانا يحتاج إلى عقليات راسخة. إرادة راسخة. فإذا كنت تشك فكيف سوف تمنح اليقين للآخرين؟

سانتشيث: اغفر لي. إنني أوّمن بك ولكنني أعرف بالكاد القراءة والكتابة. إنني جاهل. سوف أتعلّم شيئاً فشيئاً. ستعلمني، أليس كذلك؟ فلم أسمع في حياتي كلاماً أجمل من كلامك ...

مؤثرات موسيقية ...

المذبة: ويسمع المتآمرون، وهم على المنضدة المجاورة، ما قاله دون "الونسو" فيقررون استغلاله هو و... سيارته. إنهم ينتظرون فقط فرصة الدخول في حوار معه. وقد أتاحت هذه الفرصة مناقشة حادة بين صاحب الفندق وأحد الخادمين به، يتهمه بسرقة أمواله من الخزانة. فيقوم دون "الونسو" بعد أن أقنعه الجرسون ببراءته، يقوم إلى صاحب الفندق ويعرض عليه أن يكون حكماً في الأمر ويجبره على قبول ذلك. وبعد محاكمة شعبية قادها دون "الونسو" يثبت بالدليل قيام الجرسون بالسرقة فيستعيد صاحب الفندق ماله ولكنه يضطر إلى دفع مرتب ثلاثة أسابيع متأخرة عليه للجرسون ... عندئذ يقوم المتآمرون من على منضدتهم ويهتفون دون "الونسو" على تدخله ... وينتهي الأمر بإقناعه بتوصيلهم في سيارته إلى حيث يريدون بدون إخباره بنواياهم الانقلابية.

المذيع: وفي منتصف الليل، ينفجر سد القرية ويتحول إلى شظايا. وفي الفجر كان دون "الونسو" و "سانتشيث" في السجن حيث يحاول الأول نقل فكرته الرائعة حول الحقيقة إلى بقية السجناء. ولكن سرعان ما يطلق سراحهما. ولعل القاضي - إذا كان هناك قاضي - قد قال لنفسه: "إنهما تعيسان. لا تذب لهما. ويبدو لي أيضاً أن أكبرهما سناً قد مسه شيء من الجنون ...". ونراهما الآن يواصلان طريقهما بدون سيارة لأنها صودرت منهما. ينظر دون "الونسو" إلى أعلى الجبل ويرى أن هناك أملاً لا يضيع.

المذبة: ويحرك دون "الونسو" الأمل في مقابلة الثوار وإقناعهم بالتوصل إلى اتفاق مع الجنود ... الذين يأمل أيضاً في إقناعهم غير عابئ بتبادل النيران الخاضعين له يومياً. ولكن "سانتشيث" يعبأ بذلك فيقوم ذات ليلة وهو مقتنع بعدم استطاعته إعادة دون "الونسو" إلى القرية، يقوم ويأخذ طريقه إلى بيته. وفي الفجر، يواصل دون "الونسو" طريقه وحده. وفي طريقه يجد كوخاً وبداخله فلاحاً عجوز. ورغم مجهوداته معها لا يصل إلى نتيجة في الحصول منها على القليل من الماء، شئ من الطعام وركناً فقط تحت سقف الكوخ ليستريح بضعة ساعات. وعندما يتجراً خلال حالة هياج غنائية. أن يتحدث عن أحلامه في السلام بصوت عال، تفكر هي:

الفلاح: إن هذا الرجل عدو، إنه يغني نفس أغنية الذين يريدون إيدائنا. إنهم إذا انتصروا فسوف يقتلون ابني الجندي الذي يجلب المال كل شهر لنستطيع العيش. وإذا كانوا يقتلون بالرصاص من يخفيهم فإنهم سوف يعطون من يقتلهم، على الأقل، بقرة و...

المذبة: تأخذ الفلاح يد طاحونة الذرة وتضرب بكل قوتها عنق دون "الونسو".

المذبة: وبعد فترة يقرر الحاكم ومن يطلق عليهم القوات الحية إحياء ذكرى هذا الرجل العظيم صاحب الرؤيا. هم الذين أحرقوا كتبه واتهموه بالجنون، أقاموا له تمثالاً يخلد اسمه إلى الأبد، وفي ذكرى رفع الستار عنه يلقي "خوان سانتشيث" خطبة بينما ترفرف الأعلام وتجرح الفرقة الموسيقية الهواء النقي بعزفها. وتظل "دولثيه"، الزوجة، هي فقط البعيدة عن كل شئ.

مؤثرات موسيقية ...

سانتشيث: أنا الذي كنت خير صديق له، أنا الذي شاهدت موته البطولي في الجبال...

مؤثرات موسيقية: تدخل موسيقى تغطي كلمات "سانتشيث" وتتخف وتظل

٢٠- جواتيمالا

مسرح "العبور الثقافي الهندي - أوروبى" الأسبانوأمريكى

ومسرحية "سولونا Solona"

كوميديا عظيمة من فصلين وخاتمة

تأليف الكاتب الجواتيمالى : "ميجيل أنخيل أستورياس Miguel Angel Asturias"

المذيع: ولد "ميجيل أنخيل أستورياس" فى العاصمة الجواتيمالية عام ١٨٩٩. وبعد حصوله على ليسانس الحقوق من جامعة "سان بيدرو ديه يوك كارلوس" عام ١٩٢٣، يتجه إلى أمريكا وأوروبا ويستقر فى "باريس" لوقت طويل حيث يتخصص فى الدراسات الأنثروبولوجية وثقافة المايا ويترجم الـ "Popul Vuh"^(١) الخاصة بالهنود الكيتشيس و"حوليات الـ Yahil" لهنود "كاكتشيكيليس". وفى عام ١٩٣٠ ينشر فى مدريد أول كتاب له "أساطير من جواتيمالا"، كتاب وضعه مباشرة فى مصاف أهم كتاب أمريكا اللاتينية. وفى عام ١٩٤١ ينشر فى المكسيك روايته "السيد الرئيس" التى استوحاها من حكم الديكتاتور "استرادا كابريرا Estrada Cabrera" والتى تعتبر بلا شك أعظم وأكبر هجوم ضد القمع فى أدب أمريكا اللاتينية بأجمعه.

المذيع: وبرواية "السيد الرئيس" يبدأ "أستورياس" فى الإنطلاق بإنتاجه الروائى بحيث يصبح بعد ثلاثة عقود تالية جديراً بالحصول على جائزة نوبل للآداب. نذكر من إنتاجه الروائى "رجال من نرة" و

(١) كتاب مكتوب بلغة المايا - كيشية الهندية الأمريكية يتضمن أساطير المايا القدماء :

Popu Vuh حول نشأة الكون وحول حياة الشعوب الهندية فى جواتيمالا قبل الفتح الأسبانى وقد تم العثور عليه فى بدايات القرن الثامن عشر وتمت ترجمته الى الإسبانية. (المترجمة)

"القس الخير" و "عيون المدفونين" و "خلاسية فلان" و "نهاية أسبوع في جواتيمالا" و "كوكولكان Cuculcán". وهى روايات أظهر فيها، بكل تجرد، ليس فقط الحياة الخاصة بأهل البلاد الأصليين فى جواتيمالا، التى درسها بعمق منذ بدايتها، وإنما أيضاً المظالم الاجتماعية عبر الأجيال وهى مظاهر تطفو فى شعره أيضاً بلغة غاية فى القدرة على التعبير والثراء.

المذيع: هناك مسرحيتان لـ "أستورياس" تدلان على ادراكه العميق لواقع بلاده هما "محكمة الحدود" وقد أخذ عنوانها من المحكمة الملكية التى تكونت فى أواسط القرن السادس عشر على الحدود بين نيكاراغوا و جواتيمالا. وشخصياتها - التى تبرز منها شخصية "فراى بارتولوميه ديه لاس كاساس Fray Bartolomé De Las Casas " الذى يُطلق عليه "أستورياس" "ولى الله" - شخصيات معاصرة جدا تصل إلى درجة الشعور بأنهم قد اجتازوا الأربعة قرون التى تفصلهم عنا، وتجربوا من فخم الحديث وملابس الأعراف، ويناقشون الآن، بنفس الحرارة التى كانت تتبعث منهم وقتذاك، مشاكل قائمة مثل الحرية واستغلال الإنسان والعدل والكرامة الإنسانية.

المذيع: تقدم مسرحية "سولونا" لـ "أستورياس" والتى ستكون بطله هذا الفصل، مظاهر هامة للغاية لمحاولة التوفيق بين المذاهب الثقافية والدينية والفنية المميزة جداً لكل دول القارة الأمريكية تقريباً. ومسرحية "سولونا" نموذج، تمت معاصرته، للكفاح المستمر الدائر فى جواتيمالا بين نمطين للحياة متعايشين حتى الآن: النظام البرجوازي، ذو القاعدة الأوروبية والمضمون المسيحى، والأشكال الخفية التى تساعد على التعبير عما فى العقل الباطن لشعب وكذلك السمات التى تسيطر على أعماق وجوده. ويلاحظ، على مدى تطور أحداث المسرحية، هذا الكفاح العنيد والمتولد فى الظلمات اللامعقولة لشخصياتها. ويظهر بوضوح اعتقاد أهل البلاد الأصليين فى وجود الأرواح عندما تسيطر إحداها وهى "شاما سولونا" - نصفها شمس ونصفها قمر - على إحدى هذه الشخصيات جانبة المشاهد عبر

سبل سحرية لم تُجتاز بالمرة.

المذيع: تدور أحداث مسرحية "سولونا" فى مدخل وحجرة طعام بيت ريفى واسع وهادىء يطل من نوافذه منظر جبال خضراء. ويبرز من بين الأثاث والزخارف العادية قناع هندى أصيل فوق مدفأة نصفه ملون بلون برتقالى - فيه دائرة العين والأذن بلون ذهبى - والنصف الآخر بلون أصفر - دائرة العين فيه والأذن بلون أسود - يمتلك هذا البيت "ماورو" وهو رجل فوق الثلاثين من عمره، تريد زوجته "تينيك" أن تتركه وتعود إلى العاصمة فى قطار المساء. وليمنع ذلك طلب "ماورو" مساعدة ساحر المنطقة "شاما سولونا" الذى يمثل القناع الذى ذكرناه سابقاً.

المذيع: وبينما يقوم "ماورو" بمرافقة "تينيك" إلى محطة القطار تناقش مسألة سفرها شخصيتان أخريان هما: "توماسا" الخادمة العجوز لأسرة "ماورو" و "بورفيريون" الذى يصفه المؤلف بأنه "قلاح كالمارد فى حجمه، شعره غير منتظم، طاعن فى السن بعض الشيء، دائم الإنزعاج" و يظهر على المسرح فى شخص و هيئة "ناهوال Nahual" وهو حيوان أسطورى يمثل - حسب المعتقدات الهندية الإسبانية - النصف الآخر من شخصية كل كائن إنسانى وفى نفس الوقت، صائته.

يظهر الجو السحري للمسرحية منذ المشهد الأول ويزداد تأثيره عند مرور قافلة من العجر تغنى أغانى ذات أصول إسبانية وتؤكد إحدى نساء القافلة أمام صورة لـ "تينيك" أنها، بالرغم من أنها سافرت فى قطار المساء ... إلا أنها ستتناول عشاءها ببيتها هذه الليلة. وبعد اختفاء العجر يحاول "بورفيريون" وهو مندهش، شرح هذا التأكيد لـ "توماسا" ...

مؤثرات موسيقية ...

بورفيريون: إننى أرى ذلك بكل وضوح يا سيدة "توماسا". إن سيدتى ستعود اليوم. لقد أعلن عن خسوف للقمر الليلة. وقالت العجيرة إن القطار الذى ذهبت فيه سوف يعود من بلاد الخسوف.

توماسا: سأذهب لإحضار مصباح وتشرح لى يا سيد "بورفيريون".

بورفيريون: ليس هناك الكثير لشرحه. كسوف الشمس أو خسوف القمر، أتفهمين؟ إنه "سولونا" يا سيدة "توماسا" إنه اسم التشاما ... "سولونا". (مهلوساً) سوف يمزق اللحم ... ويكسر الأسنان وسوف تخرج من عينيه شظايا مثل الماء المتبلر.

توماسا: ماذا تقول يا سيد "بورفيريون"؟ مرة أخرى مع مدائحك ...

بورفيريون: الخطر الذى يعترض مع كل خسوف الحيوان الذى يحمينى ... آه، لو نستطيع الفرار ... وتقادى التقاء الشمس والقمر ... !

توماسا: يا مريم يا طاهرة ... ! لا يجب أن نؤمن بالأشياء الخاصة بالسحر ولا أن نغفلها. لهذا لا يجب أن يعلم سيدى بأية كلمة مما قالها الغجر حول الخسوف ولا عن عودة السيدة الليلة ... وسوف نحمل هذا القناع من هنا. اصعد على هذا المقعد.

بورفيريون: لا يا سيدة "توماسا"، لن ألمسه. فيمكن أن ينقلب الخسوف على. لا تلمسيه يا سيدة "توماسا"، لا تلمسيه ...

توماسا: كما لو كان شيئاً مقدساً ... (صمت) سوف ألقى به فى النيران.

بورفيريون: أكثر من مقدس. إنه قناع الخسوف والكسوف. قناع "تشاما سولونا" نصفه شمس ونصفه قمر، الذى يجعل الزمن يجرى وتمر السنون فى دقائق والقرون فى أيام.

مؤثرات موسيقية ...

ماورو: اقترب يا "بورفيريون". الآن و "توماسا" غير موجودة وتعلم أن بيننا عشرة طويلة ونستطيع أن نتحدث بثقة. منذ فترة وأنا أريد أن أسألك إذا كنت تعتقد فى "التشاما".

بورفيريون: (مبتعداً) سيدى، ذلك ... !

ماورو: إننا نتحدث كأصدقاء ولكنك تبتعد عني كما لو كنت تخشاني.

بورفيريون: (من بعيد) أخشاك ؟ لاااا! إذ أن ذلك الرجل يضرب بسوطه إذا ما فقد احترامه ويمكن أن يربط الإنسان ويجعله عديم النفع طيلة حياته.

ماورو: لنتحدث رجل لرجل يا "بورفيريون": بمن تؤمن أكثر بالله أم بالتشاما؟

بورفيريون: إن الله على حدة يا سيدى.

ماورو: أعلم أنه على حدة، ولكن إذا كان أمامك أن تختار ما بين الله و.. بورفيريون: (مقاطعاً) من الفضل عدم الإستمرار فى الحديث عنه. لأن هذا يعنى ازعاجه ويمكن أن يظهر رؤى العين ويخرج من حيث لا نراه. إنه حاضر هنا فى اللامرئى. فالساحر رجل معكوس.

ماورو: ولكن لا يوجد هنا سوى أنا وأنت نرتشف بعض الشراب ...

بورفيريون: هذا ما تقوله ولكن ... أعطنى كأساً آخر يا دون "ماورو" ! ها، ها، ها ... طالما الحياة مستمرة فهناك فرصة للأمل.

ماورو: إنك سعيد. لعلك ترى "التشاما" معنا الآن ولا تريد أن تخبرنى أين.

بورفيريون: أنا سعيد لأنه مع القليل من العرق* يشعر الإنسان أنه شبه ساحر، يشعر أنه عكس الناس ... وكيف لى أن أرى "التشاما" ... ! خوى، خوى، لو أستطيع أن أراه ما كان مكان فى عيني لتلك الغشاوة التى فى عيون الناس والتى تجعلهم لا يرون اللامرئى. لو كنت أراه فى اللامرئى كما تقول سيادتك إننى أراه معنا هنا، لرأيتة فى كماله ... (معظماً) إن ظلمة العقيق ليله ... وضياء الماس نهاره ... ودماء الياقوت دماءه ... وطيران الريح العاتيه طيرانه ... والنجوم التى تمطر فى يناير هى أمطاره ... ودخان البركان قنبرته ...

* مشروب العرق.

ماورو: لقد تعلمت هذا لإلقائه فى مديح ما ...

بورفيريون: (بلغه طنانة) لا نسميه من يبيع لحم الذهب للشمس ... لا نسميه من يبيع لحم الفضة للقمر ... لا نسميه من يعرف أسماء العشرين فجرا ... لا نسميه من يدور ... لا نسميه من يرعد ... لانسميه من له عظام موسيقية وقلب من ألوان ... نسميه "سولونا"، الـ "تشاما سولونا".

ماورو: بالنسبة لى الـ "تشاما سولونا" ليس إلا رجلاً مثل أى رجل.

بورفيريون: لا يا سيدى، إنه عالم.

ماورو: عالم؟ لن أنكر عليك انه عالم بالقوة العلاجية لبعض الأعشاب ... على فكرة، بمناسبة هذا الذى نتحدث عنه، لقد قالت لى "توماسا" أمس -سوف أكرر لك نفس كلماتها- إن السيد "بورفيريون" مزيج الشخصية. إن حيواناً يكمن بجسمه.

بورفيريون: (ساخطاً) ابتعد عن هذه السيدة ... أترى كم هى مجرمة؟ (صمت. يقترب جداً) أما أن يكون لكل منا من سند ... فهذا شىء آخر. إنه من يحمينا فى الطريق، ويساعدنا فى العمل وينقذنا من كل سوء ...

ماورو: لديك سندك إذن. وكيف هو يا "بورفيريون"؟

بورفيريون: لا أعرف، وحتى لو كنت أعرفه فلن أقول لك حتى لا أخاطر بفقدانه وأظل حياً هكذا فقط، بلا حياة ...

ماورو: ان تموت ...

بورفيريون: لا، ميت لا: لاميت ولا حى. هناك كثير من الناس ليسوا لاموتى ولا أحياء، وهم فى الدنيا معنا ... انهم الذين بلا سند مثلك، ماذا تريدنى أن أقول لك؟ إنهم كبار المختلفين من الطبيعة. إنهم فى الحياة ولكن ليس فى الطبيعة لقد اختفوا مما هو طبعى.

ماورو: أيعنى هذا أن حياتنا فى معتقداتكم ظاهرية فقط؟

بورفيريون: لا، حياتكم ليست ظاهرة، إنها حياة. حياة ميتة. حياة ليس حياً
كل ما فيها، ليست كحياتنا نحن الذين لنا سند. إن كل ما يعنى
حياة فينا، حى.

ماورو: لا أفهم، لا أفهم...

بورفيريون: لا يجب أن تفهم، يجب أن تؤمن.

ماورو: أريد إذن أن أؤمن، أن أؤمن بالتشاما وأن يكون لى سدى.
أتعلم ما تعنى بالنسبة لى رغبة أن أؤمن بالـ "تشاما سولونا"
ولا أستطيع الايمان؟ اننى لا أستطيع أن أؤمن بأن هذا القناع
يجعل الزمن يجرى... لا أستطيع أن أؤمن بأن هذا القناع
يحول الأيام إلى دقائق والسنوات إلى ساعات.

مؤثرات خاصة: أصوات زجاجة بكأس ثم بمنضدة.

لقد فرغت الزجاجة والايمان على حاله. تفرغ. ويظل الواحد
منا حياً مع كأس الحياة الفارغة... إنك تتذوق الرشقة يا
"بورفيريون"... وأنا وحدى أعرف ما طعمها. وفى هذا
التفصيل البسيط نجد التفسير. إن سكان القرية يتذوقون الحياة،
يعيشون؛ كل ما فى الناس بالقرية من حياة، حى. إننا لا
نتذوقها. نتجرعها دون أن نتذوقها حتى لا نشعر أن أشياء
كثيرة ميتة تصاحبها... أن الحياة بالنسبة لأمثالك شراب
مسكر، وبالنسبة لنا، ربما سم.

مؤثرات موسيقية...

المذبة: وتمر ساعات. ويظل "ماورو" نائماً فوق مقعد والقناع بين يديه. ثم
يظهر فى المشهد النهوالدي بورفيريون وهو كلب أسود ضخم بعينين
فوسفوريتين، يدور حول "ماورو" محاولاً بمخطمه نزع القناع منه.
ينهض "ماورو" وكأنه يسير وهو نائم، يبحث عن كان يريد نزع
القناع منه. وعندما يتبته الى انه يحمل القناع بين يديه يقوم بوضعه
على وجهه. تضاء الأضواء كلها. إنه وقت النهار. وعندما يخلع

القناع، مندهشاً، يقع الليل من جديد. يكرر اللعبة عدة مرات ويشاركه فيها عدة شخصيات رمزية دخلت المشهد: مراقب القمر العظيم، مراقب الشمس العظيم، المقنعون بالشمس والقمر واسباني له ذقن بيضاء يُستغل كطباق للعناصر السحرية البدائية للتصديق بوجوده على الإيمان بظاهرة العبور الثقافي التي تعكسها المسوحية. وفي وسط الرقصات وأغانى الكورس الإيقاعية من الجميع، تدخل "تنيكا". يسعد "ماورو" سعادة بلا حدود. وتختلط المدائح الخاصة بالشمس والقمر مع أدعية مسيحية.

مؤثرات موسيقية ...

عندما يشرب الجميع، يرفع "ماورو" كأسه ويصيح:
ماورو: لحظة! فى نخب "النشاما سولونا" أرفع كأسى لأطلب منه أن يقع هذا القناع، الذى يجعل الزمن يجرى، فى أيدي الذين ينفذون عقوبة فى السجون والذين يعانون من مرض طويل والذين ينتظرون السعادة بعودة الحبيب. أطلب منه أن يصل القناع إلى أيديهم وأن يجعل الزمن يجرى من أجلهم.

مؤثرات موسيقية ...

المذبة: يظل المشهد مظلماً وعند عودة الإضاءة العادية، نجد "ماورو" وحده من جديد نائماً فوق المقعد. تدخل "توماسا" تحمل سلطانية حساء يتصاعد منها البخار وتضعها فوق المنضدة. وعندما تذهب لإيقاظ "ماورو" يمر أمامها، محتكاً بأسفل ثوبها، كروية مرعبة، الحيوان الأسود الذى فرّ إلى الخارج بعد أن قام بنزع القناع الذى كان يبين قديمى "ماورو" بخطمه. توقظ صرخات "توماسا" "ماورو". وبينما تحاول هى وصف ما رآته له، يكشف هو اختفاء القناع. ويضطره عواء فى الخارج، كعواء ابن آوى، إلى أخذ بندقيته وإطلاق الرصاص، بالرغم من صرخات "توماسا".

توماسا: لا، لاتطلق الرصاص!

مؤثرات خاصة: صوت طلقات رصاص.

لا تطلق رصاصاً أكثر ! إنه السيد "بورفيريون" ... إنه سنده ...
إنه هو، سند السيد "بورفيريون".

ماورو: "بورفيريون" (صمت) "بورفيريون"!

توماسا: إن الساحر "سولونا"، لا بد أنه قد أرسله من أجل انقاذ القناع
لعله كان يخدم هنا من أجل جعل الزمن يمر ببطء.

ماورو: لا، لم يكن هو ... لم يكن هو ...

مؤثرات موسيقية ...

المذيعة: تسلط الأضواء على الأشخاص الذين يحملون "تنيكاً" جريئة، فوق
نقالة، فقد خرج القطار الذي كانت تستقله عن مساره. وها هي تعود
لتعيش إلى الأبد مع "ماورو". وفجأة تسمع أنيناً ويدخل "بورفيريون"
شاحباً مثل جثة وذراعه الأيسر ملفوفاً بأوراق وخرق ملوثة بالدماء
وفي يده اليمنى القناع ويقع بين يدي "ماورو".

مؤثرات موسيقية ...

بورفيريون: سيدى العزيز ... سيدى العزيز ... لقد جرحونى ليلة أمس بطلقة
رصاص.

ماورو: من يا "بورفيريون" من؟ لا، ليس معقولاً ليس معقولاً.

بورفيريون: نعم، هنا، عند خروجى من المنزل. نظف القناع ياسيدى، يجب
أن ننظفه حتى لا يتقيح جرحى ... لقد كنت نائماً ودخلت أنا
لأخذه، ليس بغرض السرقة وإنما لتحرير المنزل من السحر.
لتحرير أنفسنا جميعاً من السحر.

ماورو: وذراعك يا "بورفيريون"، ذراعك ...

بورفيريون: (مبتعداً) إنه شئ بسيط. القناع، القناع ياسيدى، نظفه ...

- ستار -

٢١- أوروجواي
مسرح "العادات" الإسباني أمريكي
ومسرحية "قاع الهاوية"
دراما من ثلاثة فصول

للكاتب الاوروجوي: فلورينثيو سانتشيث Florencio Sánchez

المذيع: ولد "فلورينثيو سانتشيث" في "مونتيفيديو" عام ١٨٧٥ وتوفي في ميلانو ١٩١٠. وهي ان كانت حياة قصيرة دامت خمسة وثلاثين عاماً فقط، إلا أنها حياة عظيمة استطاع خلالها أن يؤسس في "ريو ديه لابلاتا"، حركة مسرحية مستلهمة من مدرسة "زولا" الطبيعية والمسرح الحر لـ "أنطوان" والواقعية الإيطالية. وهي حركة بلغت الذروة إلى درجة تسمية العقد الأول من القرن الحالي بـ "العقد العظيم لمسرح العادات" في "ريو ديه لابلاتا".

المذبة: وبالرغم انه مع نهاية القرن التاسع عشر بدت الأرجنتين أكثر تحديداً من حيث استقرارها وظلت أوروجواي تعاني من نتائج الحرب الأهلية الأخيرة، فإن مجموعة من العناصر كانت توحد قضيتهما هي: إقتصاد أساسه الزراعة وتربية الماشية وتأثير ثقافي واجتماعي للتيارات الأوروبية النازحة وبهذين العنصرين يمكن للأفكار التحررية أن تتطور بنفس القدر في "بوينوس آيرس" و"مونتيفيديو". وقد وجدت الطبيعية، أي تصوير الواقع، أرضاً خصبة في قمة الدراما الكريولية وهي المرحلة الأخيرة من تطور مسرح بدائي كريولي في المدرجات الطبيعية وهو نتاج إدراج تيارين أحدهما شعبي والآخر ثقافي. وعند ملتقى هذين التيارين يظهر "فلورينثيو سانتشيث".

* هذه المسرحية مكتوبة بلهجة ريفية أوروجوانية صميمة. (الترجمة)

المذيع: وكان رد فعل "فلورينثيو سانتشيث" بمجرد ظهوره هو الوقوف ضد مسرح بعيد عن الواقع يستخدم فيه مؤلفوه حواراً أدبياً مزيفاً، وأيضاً ضد الإسفاف الذي كان كثيراً ما يقع فيه في ذلك الوقت المسرح الكريويي البدائي والزائف أيضاً ولكن مع اختلاف المنحى. وقد ظهرت فاعلية رد الفعل المزيج لـ "فلورينثيو سانتشيث" في اكتشافه للغة صادقة تعتبر صدى أصيلاً للتي يتحدث بها رجال ونساء الريف الممتد في "ريو ديه لابلاتا" وضواحي "بوينوس آيرس" و"مونتيبيديو" بل وحتى في مناطق الطبقات العليا التي كانت تتمتع في العاصمتين المذكورتين بحق الانتفاع بمجهود وعمل القاعدة الكبرى من المعدمين.

المذيع: وقد بدأ "فلورينثيو سانتشيث" نشاطه في عالم الأدب كصحفي حيث كان يكتب تعليقات صحفية وحكايات شبه حوارية مستمداً مضامينها من الواقع مباشرة، سواء من المدينة أو الريف وهما : عالمان يواجه كل منهما الآخر يمثلان وعلى التوازي مفهومين متباعدين للأخلاق. هذه المواجهة وهذا التباعد يتضحان في أول أعمال المؤلف الطويلة "ولدى الدكتور" وشخصياتها هي الأب- الذي يجسد دور الفلاح الشريف والمحافظ على التقاليد- والإبن- طالب الحقوق في "بوينوس آيرس" -، الذي يكشف أن هناك إمكانية وجود شكل جديد للعلاقات الأسرية ولأخلاق جديدة، أقل صلابة، يمكن عن طريقها أن يحقق الإنسان ذاته كمواطن.

المذيع: ومن داخل المناخ الريفي ذاته يكتب "سانتشيث" مسرحية "لاجرينجا" * التي تعتبر عمله الوحيد المتفائل في رمزيته ذات الإسقاطات النفسية والذي يمكن أن يوصف بأنه أغنية متفائلة للعمل والتقدم فوق أي اعتبارات لروتين التقليد . وتبلغ كتاباته حول التقاليد الريفية أوجها في "قاع الهاوية"، وهي من أعظم أعماله وقد افتتحت عام ١٩٠٥ في نفس موسم مسرحية "وسط العائلة" وهي كوميديا ذات طابع مظلم تمثل الدمار الكامل لمنزل من منازل

* لقب احتقار يطلق في أمريكا على غير الناطقين بالاسبانية وعلى لغتهم.(المترجمة)

الطبقات المتوسطة في المدينة. وفي نهاية العام ذاته يقدم "فلورينثيو سانتشيث" مسرحيته "الأموات" وقامت بتمثيلها، مثل سابقتها، فرقة الأخوين "خوسيه وبابلو بويستا". ثم كتب بعد ذلك "وثائق من سان خوان" و"الناس الفقيرة" و"الإخلاء" و"النمرة" و"عملة زائفة" و"الماضي" و"أبناؤنا" و"حقوق الصحة".....

المذبة: وتتميز مسرحية "قاع الهاوية"، كما يؤكد الناقد الأوروبي "تيروسكوسيريا" *Ciro Scoseria*، بمظاهر التراجيديا الريفية تحركها حتمية تحددها، على عكس الإبتاعية التي ترتبها الآلهة، الأخلاق والظروف والعوامل النفسية والاجتماعية والعواطف والعادات السيئة الأقوى من المنطق ومن إرادة الإنسان. بطلها هو دون "ثويلو"، وهو صورة نبيلة لجاوتشو^(١) سابق والنموذج الأصل للكريويو، رجل خير، كريم ومؤتمن، يصل إلى الضياع التام بسبب ملاحقة قوى الشر له والمجسدة في بعض الشخصيات المحيطة به. فيخسر بيته على يد بعض المحامين المدعين وتقف أسرته ضده مجذوبة بأعمال العرابية "مارتينيانا" - نموذج حي لثلاثينا^(٢) كريوية - ماعدا ابنته الصغيرة "روبوستينا" التي تموت بين الفصل الثاني والثالث.

المذيع: وقد تقوم بعض مقاطع من مسرحية "قاع الهاوية" بإتاحة الفرصة لنا لتقييم السمات المختلفة للإنتاج المسرحي للكاتب "فلورينثيو سانتشيث". تدور أحداث الفصل الأول، الذي تعرض المنظر الأخير منه، في فناء احد المنازل الريفية وهو منزل قديم ولكنه جيد المظهر وبرواق بأعمدة. يوجد جهة اليسار دهلز. أما الأثاث فهو عبارة عن منضدة وأربعة كراسي من القش وشواية بها عدة صفائح ومقعد من الشباك ودكة صغيرة.

مؤثرات موسيقية...

(١) راعي بقر من أمريكا الجنوبية ويطلق على أهالي سهولها. (المترجمة)

(٢) شخصية قوادة شهيرة في الروايات الأسبانية. (المترجمة)

جاء لرؤية دون "ثويلو" الموجود على خشبة المسرح مع ابنته الكبيرة "برودنثيا"، "لويس" صاحب البيت الجديد والأمور "جوتيريث". وبعد بعض الملاحظات الوقحة من جانبهما نحو "برودنثيا" يأمرها دون "ثويلو" بأن تذهب.

مؤثرات موسيقية...

ثويلو: إلى الداخل يا "برودنثيا". روديثيندا تتأديك.

لويس: أنا لم أسمع شيئاً يا دون "ثويلو".

ثويلو: ولكن أنا سمعت يا سافل. فاهمني يا سيد "لويس"؟ وسيادتك يا "جوتيريث"؟

لويس: حسناً يا عجوز، معك حق. ليس إلى هذا الحد.

جوتيريث: هووم! يا له من استهزاء ... بالأمور!

ثويلو: حسناً، أعفه. قل يا "لويس"، هل أمامك الكثير لتقوم به الآن؟

لويس: لا (صمت) لكن... لا أفهم.

ثويلو: كان عليك أن تقول له كلمتين.

لويس: تحت امرك يا عجوز أنت تعلم أن دائماً...

جوتيريث: (لنفسه) اذهب إلى بيتك يا "بدور" فيبدو أنهم يطردونك...

ثويلو: إبق يا "جوتيريث". فمن المستحسن دائماً أن تسمع السلطات

أيضاً بعض الأمور... فهذا، انن... كما كنت أقول لك ...

فسيادتك تعلم أن هذا البيت وكذلك الحقل كانا ملكاً لي ورثتهما

عن أبي، وكانا ملكاً لجدي ... أليس كذلك؟ وأن البقر والماعز

التي في الحقل ولقمة أولادي، كل ذلك كان بفضل عملي

وعرقي. أليس كذلك؟ تعلمون جميعاً جيداً جداً أنه بمساعدة

أسرتي كان عملي ينمو بالرغم من الحظ السيئ الذي لازمني

ملازمة الظل للشجرة.

لويس: لست أدري، بصراحة، لما كل ذلك يا دون "ثويلو".

ثويـلو: في يوم ما ... دعني أتكلم... في يوم ما خيل لسيادتكما أن الأرض ليست ملكي وإنما ملككما ورفعتما دعوى للمطالبة بها، ودافعت عن نفسي، وتعتقدت الأمور بشدة وعندما أردت أن أعي ما أنا فيه طلع الفجر علي بدون أرض ولا بقر ولا ماعز ولا سقف لحماية أسرتي.

لويس: لكنك كنت تعلم جيداً أننا على حق .

ثويـلو: متأخراً، عندما قال القضاة ذلك ، ولكنني لم أستطع بعد ذلك الإفصاح عن أسباب أخرى كانت عندي يا "لويس".

لويس: لقد دافعت جيداً عن نفسك بلا شك.

ثويـلو: (بقوة) لا، لم أدافع عن نفسي جيداً، لم أستطع القيام بواجبي. أتعرف ماذا كان يجب أن يحدث، أتعرف ماذا كان علي أن أفعل ؟ أن أبحث عن أبيك وعن القضاة والمحامين المدعين وأن أجمعكم جميعاً يا لصوص وأقوم ببقر بطونكم لتكونوا عبرة لقطاع الطرق واللصوص! هذا ما كان يجب أن أفعله! بقر بطونكم!

لويس: (وهو مرتبك) عجباً يا دون "ثويـلو"! من فضلك!

جوتيريث: عجباً يا "ثويـلو" إهدأ ! قليلاً من الاحترام لوجودي!

ثويـلو: (محاو لا تهدئة نفسه) أنا هادئ! ابتعد عن هنا ... هذا ما كان يجب أن أفعله. هو هذا! ولم أفعل ذلك لأنني رجل وبيع بطبعي وأيضاً واضعاً في اعتباري أسرتي بالطبع...

لويس: أكرر يا سيدي إنني لأفهم أسباب تصرفك. ومن جهة أخرى، ألم نتصرف معك بمزيد من الكرم ؟ لقد تركناك تواصل معيشتك في المنزل! ونحن نستعد للاعتناء به جيداً حتى يمكنك إنهاء حياتك بهدوء.

ثويـلو: أغلق فمك يا تافه! يا لكرمكم الزائد! يا سفله!

لويس: ياسيدي لأريد الاستمرار في سماعه!

ثويـلو: إجـلس! (صمت) يـالـلـكـرم الزائـد! لأجل أن تسلبونا الشـيء الوحيد المتبقي لنا، الحياء والشرف، لهذا تركتمونا هنا، يـاقطـاع الطـرق! يـبدو كـذباً أن يـكون هـناك مسيحيون بلا روح مثلكم! ألم يكفكم ترك الفلاح العجوز الفقير يرعى حقله ليكسب قوت يومه وهو لا يملك حتى القوة لذلك، لم يكفكم ذلك، بل ما زلتم تفكرون في استغلاله هو وأسرته جرياً على العادات السيئة التي تعلمتموها. تستطيع الآن المضي من هنا يا لص! غداً يكون هذا المنزل ملكك. ولكن الموجود بداخله الآن هو ملكي تماماً. وهذه القضية أحكم أنا فيها! أخرج من هنا!

لويس: لكن دون "ثويـلو"...

ثويـلو: قلت، بره!

أما بالنسبة لسيادتك يا سيادة المأمور "جوتيريث" فادخل اذا كنت تريد القيام بواجبك. مر فقط لا تخف!

جوتيريث: أنا...

ثويـلو: آه....! لا تريد! حسناً، إمض أنت أيضاً. وحذار أن تعترض طريقي مرة أخرى.

مؤثرات موسيقية...

المذيعة: يخرج كل من "لويس" و "جوتيريث" ويظل دون "ثويـلو" ينظر لهما لحظة وهو يتمتم بجمل غير مفهومة. ثم يمر ببصره عبر الأشياء المحيطة به، يتقدم عدة خطوات ثم يقع حزيناً فوق المقعد.

ثويـلو: يا إلهي! يا إلهي! ماذا فعلت بالدهر ليفعل هذا بي؟ ماذا عساي فعلت....!

المذيعة: أما أحداث الفصل الثاني والثالث من "قاع الهاوية" فتدور داخل كوخ متواضع في وسط حقل، ووسط بيئة فقيرة حيث تدور رحى مأساة دون "ثويـلو". وفي الفصل الثاني يستشف دنو أجل "روبوستينا" الابنة الصغرى لـ "ثويـلو". أما في الفصل الثالث فتظهر بوضوح عملية ضياع شرف اينته الكبرى "برودنثيا" على يد "لويس" الذي

أصبح المالك الجديد للبيت الضائع من "ثويلو"، كما تثبت عملية خداع زوجته له وضياع سمعة شقيقته...

وتهب المأساة بشكل شامل ويقوم "أنيثيتو" ابن "ثويلو" في العماد بسردها وهو يصرخ في ابنته الكبرى وزوجته وهما تستعدان لترك دون "ثويلو". وبعد أن يظل كل من دون "ثويلو" و "أنيثيتو" وحدهما يقترب الأخير من الأول.

ثويلو: اذهب لمرافقتكما قليلاً يا بني وبعدها اذهب لجمع الماعز لنبحها. هيه؟ (صمت) هيا اذهب .

أنيثيتو: (ببطء) لنبحها؟ حسناً... إنه... أتقرضني السكين؟ لقد فقدت الخاص بي يا إشبيني.

ثويلو: كيف يا "أنيثيتو"؟ ألم تكن هنا معك؟

أنيثيتو: إذ أنه... انتظر... سأقول لك الحقيقة... إنني أخشى عليك من أن تقوم بعملية جنونية.

ثويلو: ومن ثم! إذا فعلتها؟ ألن أكون إذن على حق؟

أنيثيتو: أعتقد أن هؤلاء الرعاع يستحقون ان يقوم رجل طيب بقتل نفسه بسببهم؟

ثويلو: أنا لن أقتل نفسي بسببهم وإنما بسببي أنا.

أنيثيتو: لا يا إشبيني! اهدأ فماذا ستجني بياسك!

ثويلو: إن هذا يشبه بالضبط أن تقول لشخص ساهر على جثة قريب له:

لاتبك يا صديقي، فليس للأمر حلاً. لا يجب أن تبك ياسافل... إذا

كنت تحب كثيراً هذا الابن أو هذا القريب...! (صمت) إننا

نصلح جميعاً للتعزية واسداء النصيح. ولا أحد يصلح لتنفيذ ما

هو واجب. وأنا لأعنيك يا بني. لقد أمسكوا برجل طاهر،

طيب... شريف، نشيط وخدم...، سلبوه كل ما يملك، كل

ثروته التي جمعها بعرقه وبحب أسرته الذي كان له أفضل

عزاء، وشرفه... الذي يعتبر أعظم مقدساته، يمسون به

ويسلبون منه إعتباره ويفقدونه احترامه ويتلفون حياته، يمتهنونه
ويضربونه و يجرّونه حتى من لّقه... وعندما يجد هذا البائس،
هذا العجوز "ثويلو" المجهّد والمستهلك غير النافع للجميع، بلا
أمل، بعد أن أصابه الجنون من العار والعذابات، عندما يجد أن
الحل هو إنهاء حياة مليئة بالدنس، يجري الجميع ليقطع عليه
الطريق. لا تقتل نفسك! إن الحياة حلوة! فيم حلاوتها؟

أنيثيتو: إنني يا إشييني...

ثويلو: إنني لا أعنيك بذلك يا بني ... ثم، ها أنذا... لم أقتل نفسي...
إنني أحيّا. فماذا سيعطونني الآن؟ هل سيردون لي ما فقدت؟
ثروتي، أولادي، شرفي، طمأنينتي؟ آه، لا! لقد فعلنا الكثير بعدم
تركك تموت! الآن صرف أمورك على قدر استطاعتك يا "ثويلو"
العجوز!

أنيثيتو: هو هذا ولا أكثر!

ثويلو: (يربت على كتفه بتأثر) إذهب يا بني إذن ... من أجل نبح
المواشي، كما كلفتك يا بني! إذهب! أتركني هادئاً! فلن أفعل
ذلك... إذهب لنبح الماشية.

أنيثيتو: هكذا تعجبني! يعيش... يعيش...!

ثويلو: يا ليت الحياة كانت بسهولة الموت! وبغض النظر عن ذلك فلا بد
يوماً وأن يكون.

أنيثيتو: أوه، يا للظلم!

ثويلو: ظلم؟ لو عرفه العجوز "ثويلو". لن يحدث شيء ... أعذك! خذ
السكين واذهب لنبح الماشية.

المذيعة: يرمق "ثويلو" "أنيثيتو" نظرتة لحظة ثم يعود إلى برميل ويخرج منه
دورق ماء ويشرب منه بشراهة. ثم يذهب باتجاه إفريز في السقف
ويأخذ حبلاً يقوم بتثييته به ويجذبه لفرده ويختبر مرونته. وعندما
يتأكد من قوة الحبل يعود إلى وسط المسرح ويأخذ دكة ويضعها
أسفل الحبل المعد للشنق. بينما ينزل الستار.

المذيع: وبنفس الإسلوب وبهذا الشكل المأسوي أنهى "فلورينثيو سانتشيث" ،
الذي كان أصيب بداء السل، حياته في مستشفى في ميلان في السابع
من نوفمبر عام ١٩١٠ وهو في الخامسة والثلاثين من عمره. وهو
من أكبر مبدعي مسرح العادات في الأرجنتين. فقد كان له فضل
بداية الإنطلاق في طريق الأصالة والذي حذا حذوه فيه أهم كتاب
المسرح في الأرجنتين والأوروغواي.

5	تقديم المترجمة
25	تنويه
27	مقدمة للمؤلف
51	١- تشيلي: المسرح 'الغنائى' الإسبانى أمريكى ومسرحية 'عرشة الزهور' ..
63	٢- فنزويلا: المسرح 'التاريخى' الإسبانى أمريكى ومسرحية 'مانويلوتى'
73	٣- هندوراس: مسرح 'الاغتراب' الإسبانى أمريكى ومسرحية 'مهنة رجال' ...
85	٤- الإكوادور: مسرح 'القسوة' الإسبانى أمريكى ومسرحية 'فى رحمة الله' ...
97	٥- المكسيك: مسرح 'التشى' الإسبانى أمريكى ومسرحية 'رقم ٩'
109	٦- البرازيل: مسرح 'الطفل' الإسبانى أمريكى ومسرحية 'الشبح بلوقت'
119	٧- بنما: المسرح 'الشعبى' الإسبانى أمريكى ومسرحية 'آلام المسيح بروية بنمية'
127	٨- أسبانيا: المسرح 'الشعرى' الإسبانى أمريكى ومجموعة من 'مهارل قصيرة لعنة مؤلفين إسبان'
135	٩- كولومبيا: مسرح 'العنف' الإسبانى أمريكى ومسرحية 'زمنجون ٢٢'
143	١٠- نيكاراغوا: مسرح 'الواقعية السحرية' الإسبانى أمريكى ومسرحية 'الباب'
153	١١- بيرو: المسرح 'الملحمى' الإسبانى أمريكى ومسرحية 'كوبا كوتشا'
163	١٢- بويرتوريكو: مسرح 'العادات الفعاهى' الإسبانى أمريكى ومسرحية 'مرحبا دون جوييتو'
173	١٣- الأرجنتين: مسرح 'الهجرة' الإسبانى أمريكى ومسرحية 'ثورة المائتاس'
183	١٤- باراجواي: مسرح 'التمهيش' الإسبانى أمريكى ومسرحية 'قصة رقم ..

- ١٥ ■ بوليفيا: المسرح 'الفلسفي' الإسباني أمريكي ومسرحية 'نشي أكثر من
193 حلمين'
- ١٦ ■ كوستاريكا: مسرح 'ألم الشعرى' الإسباني أمريكي ومسرحية
203 ومسرحية 'نشي أكثر من حلمين'
- ١٧ ■ كوبا: مسرح 'اللامعقول' الإسباني أمريكي ومسرحية 'إنظر كاذب'
- ١٨ ■ السلفادور: مسرح 'المواضيع المستوحاة من الكتاب المقدس' الإسباني
225 أمريكي ومسرحية 'غضب الحلم'
- ١٩ ■ جمهورية الدومنيكان: مسرح 'الرموز العالمية' الإسباني أمريكي
233 ومسرحية 'دون كيخوته كالعالم'
- ٢٠ ■ جواتيمالا: مسرح 'العبور الثقافي لهندي أوروبي' الإسباني أمريكي
243 ومسرحية 'سولونا'
- ٢١ ■ أوروغواي: مسرح 'العادات' الإسباني أمريكي ومسرحية 'قاع الهاوية' ...
253
- الفهرس

المشروع القومى للترجمة

١ - اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد برويش
٢ - الوثنية والإسلام	ك. مادهو باننيكار	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣ - التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقي جلال
٤ - كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كارييتكوكفا	ت : أحمد الحضري
٥ - ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ - اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ - مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ - التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ - خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلى
١١ - مختارات	فيسوفا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ - طريق الحرير	ديفيد براونستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ - ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ - التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المون
١٥ - الحركات الفنية	إيوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : لطفى عبد الوهاب / فاروق القاضى / حسين الشيخ / منيرة كروان / عبد الوهاب علوب
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ - الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت : يمنى طريف الخولى / بنوى عبد الفتاح
٢١ - خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢ - مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ - تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ - ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ - مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
٢٦ - دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ - رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر النيب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو باننيكار	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الطوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ - الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ - التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣٤ - الرواية العربية	روجر آلن	ت : د. حصة إبراهيم المنيف

٢٥ - الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت
٢٦ - نظريات السرد الحديثة	والاس مارتز	ت : حياة جاسم محمد
٢٧ - واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٢٨ - نقد الحداثة	ألن تورين	ت : أنور مقيث
٢٩ - الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ - قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ - ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم قنحي / محمود ملجد
٤٢ - عالم ماك	بنجامين بارير	ت : أحمد محمود
٤٣ - اللهب المزوج	أوكتافيو پاث	ت : المهدي أخريف
٤٤ - بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلي	ت : مارلين تادرس
٤٥ - التراث المغفور	روبرت ج نغيا - جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ - عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد علي
٤٧ - تاريخ النقد الأدبي الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ - حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاني
٤٩ - الإسلام في البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ - ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميود ويوسف الأنطكي
٥١ - مسار الرواية الإسبانية أمريكية	داريو بيانوييا وخ. م بيناليستي	ت : محمد أبو العطا
٥٢ - العلاج النفسي التدميمي	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفي فطيم وعادل بمرdash
٥٣ - الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجنون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ - المفهوم الإغريقي للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحي
٥٥ - ما وراء العلم	جون بولكنجهوم	ت : علي يوسف علي
٥٦ - الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود علي مكي
٥٧ - الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطي
٥٨ - مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ - المحبرة	كارلوس مونيث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠ - التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
٦١ - موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهري
٦٢ - لذة النص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣ - تاريخ النقد الأدبي الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ - برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ - في مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ - خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ - مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدي أخريف
٦٨ - نقاشا العجوز وقصص أخرى	فالتين راسبوتين	ت : أشرف الصياغ
٦٩ - العالم الإسلامى فى أولئ القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ - ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج روبريجت	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد

- ٧١ - السيدة لا تصلح إلا للرمى داريو فرو
٧٢ - السياسي العجوز ت . س . إليوت
٧٣ - نقد استجابة القارئ جين . ب . توميكنز
٧٤ - صلاح الدين والمماليك في مصر ل . ا . سيميتوفا
٧٥ - فن التراجم والسير الذاتية أندريه موروا
٧٦ - چاك لاكان وإغواء التحليل النفسي مجموعة من الكتاب
٧٧ - تاريخ النقد الأدبي الحديث ج ٢ رينيه ويليك
٧٨ - العولة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية رونالد روبرتسون
٧٩ - شعرية التأليف بورييس أوسبينسكى
٨٠ - بوشكين عند «نافورة الدموع» ألكسندر بوشكين
٨١ - الجماعات المتخيلة بندكت أندرسن
٨٢ - مسرح ميغيل ميغيل دى أونامونو
٨٣ - مختارات غوتفريد بين
٨٤ - موسوعة الأدب والنقد مجموعة من الكتاب
٨٥ - منصور الحلاج (مسرحية) صلاح زكى أقطاي
٨٦ - طول الليل جمال مير صادقى
٨٧ - نون والقلم جلال آل أحمد
٨٨ - الابتلاء بالتغرب جلال آل أحمد
٨٩ - الطريق الثالث أنتونى جينفرز
٩٠ - وسم السيف ميغل دى تريباس
٩١ - للمسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق باربر الاسوستكا
٩٢ - أساليب ومضامين المسرح كارلوس ميغل
الإسباني وأمريكي المعاصر مايك فيذرستون وسكوت لاش
٩٣ - محدثات العولة صمويل بيكيت
٩٤ - الحب الأول والصحبة أنطونيو بويرو بايخو
٩٥ - مختارات من المسرح الإسباني قصص مختارة
٩٦ - ثلاث زنبقات ووردة فرنان برودل
٩٧ - هوية فرنسا نماذج ومقالات
٩٨ - الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى ديفيد روبنسون
٩٩ - تاريخ السينما العالمية بول هيرست وجراهام تومبسون
١٠٠ - مساعلة العولة بيرنار فاليط
١٠١ - النص الروائى (تقنيات ومناهج) عبد الكريم الخطيبى
١٠٢ - السياسة والتسامح عبد الوهاب المؤدب
١٠٣ - قبر ابن عربى يليه آباء برتولت بريشت
١٠٤ - أوبرا ماهوجنى جيرارچينيت
١٠٥ - مدخل إلى النص الجامع د. ماريا خيسوس روبييرامتى
١٠٦ - الأدب الأندلسى
- ت : حسين محمود
ت : فؤاد مجلى
ت : حسن ناظم وعلى حاكم
ت : حسن بيومى
ت : أحمد برويش
ت : عبد المقصود عبد الكريم
ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
ت : أحمد محمود ونورا أمين
ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
ت : مكارم الفمرى
ت : محمد طارق الشرقاوى
ت : محمود السيد على
ت : خالد المعالى
ت : عبد الحميد شيحة
ت : عبد الرازق بركات
ت : أحمد فتحى يوسف شتا
ت : ماجدة العنانى
ت : إبراهيم السوقى شتا
ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
ت : محمد إبراهيم مبروك
ت : محمد هناء عبد الفتاح
ت : نادية جمال الدين
ت : عبد الوهاب علوب
ت : فوزية العثمانوى
ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
ت : إيوار الخراط
ت : بشير السباعى
ت : أشرف الصباغ
ت : إبراهيم قنديل
ت : إبراهيم فتحى
ت : رشيد بنحو
ت : عز الدين الكتانى الإبريسى
ت : محمد بنيس
ت : عبد الغفار مكاوى
ت : عبد العزيز شبيب
ت : د. أشرف على دعور

١٠٧ - صورة الفدائي في الشعر الأمريكي المعاصر	نخبة	ت : محمد عبد الله الجعفيدي
١٠٨ - ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي	مجموعة من النقاد	ت : محمود علي مكي
١٠٩ - حروب المياه	جون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠ - النساء في العالم النامي	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١ - المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢ - الاحتجاج الهادي	أرلين علوي ماركليود	ت : إكرام يوسف
١١٣ - راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
١١٤ - مسرحيات حصاد كرنجى وسكان المستنق	رول شوينكا	ت : نسيم مجلى
١١٥ - غرفة تخص المرء وحده	فرجينيا وولف	ت : سمية رمضان
١١٦ - امرأة مختلفة (برية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧ - المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلي أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ - النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	ت : ليس النقاش
١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنيل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠ - الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلي أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١ - الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندي ، وايزابيل كمال

(نحت الطبع)

المختار من نقد ت . س . إليوت	مصر القديمة التاريخ الاجتماعى
عالم التلفزيون بين الجمال والعنف	الخوف من المرايا
الأدب المقارن	العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل
الفجر الكاذب	عدالة الهنود
الشعر الأمريكى المعاصر	جان كوكتو على شاشة السينما
نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	الأرضة
الشرق يصعد ثانية	مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية
الجانب الدينى للفلسفة	غرام الفراعنة
الولاية	نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية والقوانين المعالجة
ثقافة العولة	القصة القصيرة (النظرية والتقنية)
الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	صاحبة اللوكاندة
حيث تلتقى الأنهار	التجربة الإغريقية : حركة الاستعمار والصراع الاجتماعى
النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	العنف والنبوة
المدارس الجمالية الكبرى	خسرو وشيرين
التحليل الموسيقى	العمى والبصيرة (مقالات فى بلاغة النقد المعاصر)
الإسكندرية : تاريخ ودليل	وضع حد
مختارات من الشعر اليونانى الحديث	التلفزيون فى الحياة اليومية
بارسيفال	أنطوان تشيخوف
اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مختارات من المسرح الإسباني المعاصر

رقم الإيداع : ١٧٣٥١ / ٩٩

المركز العربى العربى

تليفون : ٥٨١٥٦٠٧



TEMAS Y ESTILOS EN EL TEATRO HISPANOAMERICANO CONTEMPORANEO

AUTOR: CARLOS MIGUEL SUAREZ RADILLO

هذا الكتاب

المسرح كفن ذي قاعدة جماهيرية، يمثل بشقيه التأثيري والتعبيري «الوسيلة الأقوى فاعلية التي يمكن استخدامها من أجل تيسير عملية تحول متماثل للعقول والأنظمة». ففي نفس الوقت الذي يفتح المسرح فيه مجالات الإدراك الأدبي باللذة الإبداعية، فإنه يعلم العمل على الملاءمة وترجيح الجهود الفردي من أجل تحقيق الإنجاز الجماعي والاتصال الإنساني الذي يحدث تلاحماً اجتماعياً عبر الاتصال بالجمهور والحوار الروحي مع جموع المشاهدين المجهولين. ولا يكون لهذا الاتصال قيمة إيجابية إلا عندما يسلط بتفاوت نشط الضوء على واقع المجتمع أو كما يؤكد (أندريس مالرو) عندما لا يكون هدفه الأساسي تقديم أعمال نقدرها بل أعمال تساعدنا على الحياة أو على الأقل تعطينا فكرة عن تلك الحياة الملموسة التي تفور من حولنا. لهذه الحقيقة كان الكتاب المسرحيون الإسبانو أمريكيون أوفياء فقد كانت الأحداث التاريخية لشعوبهم والأحداث الجارية المأساوية للغاية. وما زالت، المداد الذي لا ينضب لأقلامهم.

كذلك فإن المسرح الإسبانو أمريكي يمثل - ابتداء من النصف الثاني من القرن التاسع عشر حتى يومنا هذا - وسيلة التعبير لإشكالية قومية وقارية عبر شخصيات وأحداث قومية هدفها موجه نحو إمكانية البحث عن خصوصيتها وإعادة خلق واقعها تاركة بذلك شهادة صادقة على العصر.

